

SOIXANTE-SEIZIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

OCTOBRE 1934

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII^e)

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît sous la direction de Georges Wildenstein. C'était depuis 1923 un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

ROGER SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON.

PIERRE D'ESPEZEL.

SOMMAIRE

Les tissus Coptes. A propos de la récente exposition des Gobelins, par <i>M. Jean POZZI</i>	97
Vers un Corpus des peintures florentines, par <i>M. Seymour de RICCI</i>	110
Un précurseur français de Rembrandt, Paul Vignon, par <i>M. Charles STERLING</i>	121
B. C. Rastrelli en France. Le tombeau du marquis de Pomponne, par <i>Zygmunt BATOWSKI</i>	137
Les Jubés des Cordeliers et de Saint-Germain l'Auxerrois, par <i>M. Pierre du COLOMBIER</i>	144
Notes historiques sur l'Œuvre et la Vie de Pierre II le Gros, par <i>M. Pierre d'ESPEZEL</i>	148

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	180 fr.
ÉTRANGER	Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	210 fr.
	Autres Pays	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

*(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 30 cm.),
les planches sont tirées sur madagascar
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)*

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	280 fr.
ÉTRANGER	Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	310 fr.
	Autres Pays	340 fr.

Les abonnés à la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement l'hebdomadaire *Beaux-Arts*.

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR.
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR.
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90.*

Abonnez-vous à la *Gazette des Beaux-Arts* et à *Beaux-Arts*.

Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à la
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

Veillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS à partir du 1^{er} 19

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

**Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :*

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

*Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :
(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).*

Nom :

Adresse :

Signature :

**Biffer les indications inutiles.*

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an) : FRANCE : **180** fr.

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : **210** fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : **230** fr.

Le numéro : **15** fr. (Étranger : port en sus). **Compte chèques postaux : Paris 1390-90.**

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17.

Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à
BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

Veillez m'abonner pour une année, six mois, à BEAUX-ARTS, à partir du 1^{er} 19

** Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :*

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

*Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :
(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).*

Nom :

Adresse :

Signature :

**Biffer les indications inutiles.*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : FRANCE : un an, **42** fr.; six mois, **23** fr.

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, **56** fr.; six mois, **30** fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, **70** fr.; six mois, **38** fr.

Le numéro : **1** fr. (Étranger : port en sus).

Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT
ET DU SOUTHERN RAILWAY

Paris-St-Lazare à Londres

LE JOUR

Le service rapide le plus agréable et
le plus économique est celui de

Dieppe - Newhaven

(restaurant à bord)

LA NUIT

1^o Service le plus confortable

Le Havre-Southampton

(3 fois par semaine dans chaque sens)

2^o Service journalier rapide et économique

Dieppe - Newhaven

Toutes classes (chemins de fer et paquebot)
par Dieppe-Newhaven. 1^{re} et 2^e classes
(paquebot) par Le Havre-Southampton.
Compartiments-Couchettes toutes classes
de Paris-Dieppe et vice versa.



Se renseigner : à la Gare de PARIS-St-LAZARE
(Bureau des Renseignements) ; au Bureau des CHEMINS
DE FER BRITANNIQUES, 12, Boulevard de la Made-
leine, à Paris.

CHEMINS DE FER P.-L.-M.

VOUS POUVEZ ENCORE FAIRE A BON COMPTE D'AGRÉABLES EXCURSIONS DE FIN DE SEMAINE

Si vos vacances sont terminées, du moins pouvez-vous disposer de vos dimanches ; employez-les au mieux et au meilleur compte, pendant cette fin de saison, en utilisant les billets d'aller et retour de fin de semaine, avec réduction de 40 %, qui vous permettront d'aller vous reposer et vous griser d'air pur dans les régions les plus délicieuses du P.-L.-M.

Ces billets sont valables du samedi à midi au lundi à midi pour les gares de la Vallée de la Seine et du Morvan ; du vendredi à midi au mardi à midi pour le Jura, la Savoie, le Dauphiné. Vous pouvez même, pour certaines destinations, emprunter certains trains désignés partant avant ou rentrant après la validité de vos billets.

DE DÉLICIEUX DIMANCHES A BON COMPTE EN FORÊT DE FONTAINEBLEAU

La beauté de la forêt de Fontainebleau varie suivant les sites et vous n'en connaîtrez véritablement tout le charme que si vous en visitez à diverses reprises les multiples cantons.

Vous pouvez le faire sans grands frais puisque les billets d'aller et retour à prix réduits du dimanche sont délivrés de Paris pour toutes les gares comprises entre Bois-le-Roi et Moret d'une part, Livry et Vernou-sur-Seine d'autre part.

Le prix d'un billet d'aller et retour 3^e classe est toujours fixé à 10 francs sauf pour Champagne-sur-Seine et Moret (11 francs) et Vernou-sur-Seine (12 francs), moitié de ces prix pour les enfants. En outre, vous avez la facilité d'utiliser votre billet à destination ou au départ d'une quelconque des gares désignées ci-dessus. Par exemple, vous pouvez, au retour, partir d'une gare de la rive droite avec le coupon de retour d'un billet délivré par une gare de la rive gauche.

Dans votre intérêt, renseignez-vous aux gares ou bureaux P.-L.-M.

CHEMIN DE FER DU NORD

Services les plus rapides vers l'Angleterre.

De jour : par **CALAIS ET BOULOGNE**
traversées les plus courtes,
quatre services quotidiens
dans chaque sens.

De nuit : par **DUNKERQUE**
la route qui fait gagner du temps.

TRAINS RAPIDES DE GRAND LUXE

Voitures Pullman.

LA « FLÈCHE D'OR »

Paris-Londres par Calais en 6 h. 40.
Paris-Calais sans arrêt : 300 kilom. en 3 h. 10.

« L'ÉTOILE DU NORD »

Paris-Amsterdam en 7 h. 30.
Paris-Bruxelles sans arrêt.

« L'OISEAU BLEU »

Paris-Anvers en 4 h. 20.
Paris-Bruxelles sans arrêt.

TRAIN DE LUXE « NORD-EXPRESS »
Paris-Liège-Cologne-Berlin-Varsovie-Kovno-Riga.

CHEMINS DE FER DE PARIS-ORLÉANS-MIDI

CHAMPS DE SKI

D'Auvergne et des Pyrénées

	Altitude.
COL DE PUYMORENS...	1.907 m.
SUPERBAGNÈRES.....	1.800 m.
FONT-ROMEU.....	1.800 m.
EAUX-BONNES-GOURETTE.	1.700 m.
COL DU SOMPORT.....	1.650 m.
BARÈGES.....	1.250 m.
BAGNÈRES-DE-BIGORRE.....	1.200 m.
(Gripp-Artigues-La Mongie.)	
LE LIORAN.....	1.100 m.
LE MONT-DORE.....	1.050 m.
CAUTERETS.....	1.000 m.

RENSEIGNEMENTS ET BILLETS
AUX AGENCES ET AUX GARES P.O.-MIDI

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

Faubourg Saint-Honoré, 140, Paris-VIII^e

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN

Série ancienne — XII^e volume.

GEORGES WILDENSTEIN

CHARDIN

238 héliogravures

reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste, peintures à l'huile et pastel.

Catalogue comprenant 1.237 articles.

Un volume in-4^o raisin (25 × 32) de 400 pages,
dont 128 pages d'illustrations.

Sur très beau papier teinté : 300 francs.

Sur Madagascar : 450 francs.

Prospectus spécimen sur demande.

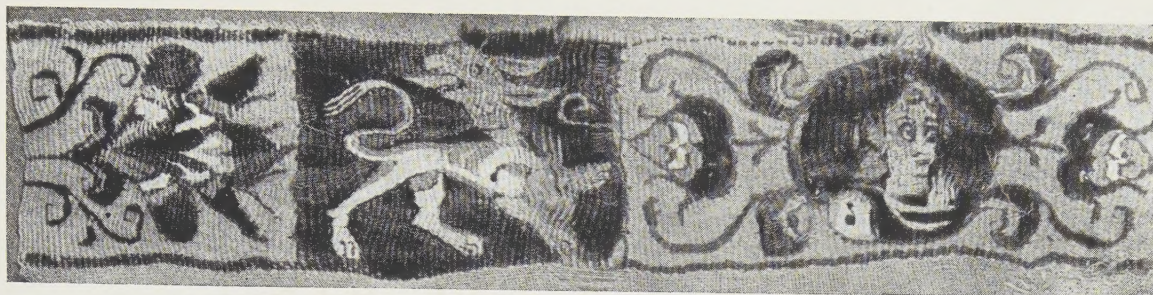


FIG. I. — BANDE POLYCHROME, SUR FOND ÉCRU, INFLUENCE SASSANIDE. VI^e SIÈCLE. (A M. Sambon.)

LES TISSUS COPTES

A PROPOS DE LA RÉCENTE EXPOSITION DES GOBELINS

ON n'aperçoit guère, au premier abord, de parenté entre les somptueuses compositions de Coypel, de de Troy, de Le Brun, de Boucher, qui décorent les salles du Musée des Gobelins, où l'on voit Esther ou don Quichotte, Louis XIV signant un traité ou assiégeant une place des Flandres, et les fragments d'étoffes, trop souvent déchirés ou tachés, qui nous présentent de petits personnages mythologiques de la décadence romaine, des saints d'une raideur byzantine, ou de fantastiques animaux issus de l'imagination des artistes sassanides. Pourtant, à plus de mille ans d'intervalle, les techniques ne furent pas très différentes. Un ancien directeur de la Manufacture écrivait, dans un ouvrage consacré aux tissus coptes : « Les tapisseries égyptiennes et celles des Gobelins résultent d'un travail tellement identique, sauf pour quelques détails secondaires, que j'ai pu sans difficulté faire reproduire des tissus coptes par des élèves de notre école de tapisserie ¹. »

Beaucoup de brocarts tissés en Orient furent introduits en Occident à l'époque des croisades. Les pieux pèlerins ou les guerriers partis pour délivrer le tombeau du Christ, découvrirent en Syrie, à Constantinople, en Palestine, dans le Delta du Nil, des étoffes d'une perfection jusqu'alors inconnue; ils se plurent à en envelopper les reliques dont le moyen âge faisait un vaste commerce et enrichirent ainsi de pièces extraordinaires (admirées il y a trois ans à l'Exposition persane de Londres et il y a deux ans à l'Exposition byzantine des Arts Décoratifs) les trésors des cathédrales, ou des monastères, comme Sens et Saint-Josse (Pas-de-Calais), la cathédrale de Canterbury ou l'église collégiale de Saint-Isidore de Léon. Mais les tissus de laine,

1. Gerspach, *Les Tapisseries coptes*, 1890, p. 7.

d'une apparence moins précieuse et, sans doute, plus exposées aux détériorations et à l'appétit des insectes, ne paraissent guère être arrivés jusqu'à nous par cette voie : la plupart des tapisseries, je pourrais presque dire toutes, viennent d'Égypte. Ce sol prodigieux a conservé indistinctement les objets que les générations passées y enfouirent jadis, et il les rend peu à peu à la lumière, sous la pioche des archéologues modernes, des marchands clandestins ou des cultivateurs arabes.

En 1884, Maspéro met à jour l'hypogée gréco-romain d'Akhmim, l'antique Panoopolis. De 1896 à 1907, des fouilles, commencées à Antinoé par M. Gayet, nous révèlent



FIG. 2. — CHALE DE SABINE, DAPHNÉ. TISSU COPTE HELLÉNISTIQUE
IV^e, V^e SIÈCLE. (Musée Guimet.)



FIG. 3. — LAINE BOUCLÉE POLYCHROME
IV^e, V^e SIÈCLE. (A M^{me} Mallon.)

quatre nécropoles, l'une égyptienne, les autres romaine, byzantine et copte. Ce fut la grande source d'où proviennent beaucoup des pièces du Musée Guimet et du Musée de Lyon, qui contribuaient pécuniairement à ces travaux. Ceux-ci, poursuivis, prétendent certains égyptologues, avec une complète absence de méthode scientifique, bouleversant les couches du terrain et les vestiges du passé, eurent du moins l'avantage de procurer une riche matière d'étude. Depuis, dans les débris de tessons accumulés au vieux Caire, dans les cavernes de la Thébaïde, au Fayoum, d'autres tissus ou fragments de tissus et tapisseries furent découverts, et cela presque uniquement dans des tombeaux : ils enveloppaient des cadavres, ce qui explique bien des taches suspectes. Aussi mon regretté maître Bénédictine assurait-il qu'il convenait de ne les manier qu'avec les précautions d'un hygiéniste... Je suppose, pourtant, qu'après tant de siècles, les virus se sont atténués.

Telle est l'origine d'un fragment de la robe dite de « Thaïs » (Musée Guimet). C'est en 1901 que M. Gayet rapporta d'Antinoé la sépulture de « Thaïas » et de « l'anachorète Sérapion ». L'archéologue reconnut d'enthousiasme dans le cadavre féminin l'héroïne même d'Anatole France et de Massenet, car « Thaïas », n'était-ce point « Thaïs » ? A la vérité, les premières lettres de l'inscription ayant disparu, c'est la dernière syllabe qui seule offrait son appui à l'imagination de M. Gayet ! Pourtant, la vraie Thaïs habitait Alexandrie, non Antinoé ; pour expier ses péchés,



FIG. 4. — TAPISSERIE HELLÉNISTIQUE. IV^e SIÈCLE.
(A M. Kelekian.)



FIG. 5. — TISSU COPTE HELLÉNISTIQUE. V^e, VI^e SIÈCLE.
(Musée du Louvre.)

elle s'enferma et mourut dans un réduit scellé de plomb, couverte de haillons, tandis que cette Thaïas apparut aux fouilleurs « vêtue de riches étoffes ; ses souliers étaient dorés, avec une croix d'or à la pointe ; sur sa tête on avait posé un voile de gaze rose, d'un coloris extraordinaire, au cou un collier d'améthystes et de saphirs avec pendentifs de nacre, de rubis, d'émeraudes et de topazes brûlées¹ ».

L'extraordinaire voile « de sainte Anne » a passé jusqu'à une date récente pour avoir été inhumé avec la sainte. Il est si fin qu'il se trouvait enfermé dans une bouteille de verre dans le Trésor de la cathédrale d'Apt. L'inscription : « Fait dans l'atelier privé de tissage, à Damiette, en 498 » (soit 1096 de notre ère), donne à supposer que

1. Guimet, *Les Portraits d'Antinoé*, p. 12.

ce tissu fut présenté aux seigneurs d'Apt, qui participèrent à la première croisade, par l'ambassade égyptienne venue à Antioche au camp des Croisés, à la fin de

l'année 1097, ou bien pris au sac de Jérusalem (1099). Mais jamais la souple mousseline ne put être nouée par sainte Anne, décédée onze siècles plus tôt.

Grâce aux objets trouvés dans les mêmes tombes, bijoux, céramiques, ou bien par comparaison avec d'autres œuvres déjà connues, statues, mosaïques, etc., on a pu préciser les époques de fabrication, d'une manière, à vrai dire, assez élastique, puisqu'elle hésite généralement entre un siècle ou deux. On est généralement d'accord pour classer les tapisseries coptes en trois ou quatre périodes principales, l'une dite hellénistique, où l'on retrouve, avec les dieux et les héros du paganisme, Hercule, Vulcain, Dionysos, Pâris et Hélène (n° 15, au docteur Forrer¹), Achille et Thésée, les motifs décoratifs de la décadence gréco-romaine (voir, par exemple, la jeune fille jouant au tambourin, n° 10, à Lyon; la femme portant un enfant sur son dos, n° 82; le gracieux personnage tenant une écharpe et un panier, à M. David-Weill, n° 19; la large bordure de fleurs et de pampres, n° 16, à M. David-Weill; ou le lièvre mangeant un raisin dans

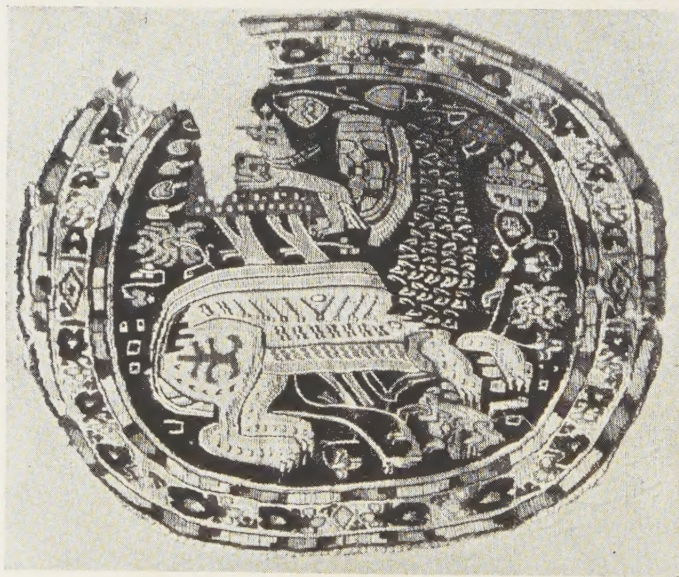


FIG. 6. — TISSU DU IV^e-V^e SIÈCLE. (A M. G. Salles.)

FIG. 7. — TISSU DU VI^e-VII^e SIÈCLE. (A M. Altounian.)

un décor de mosaïque, n° 57, au Musée de Lyon). De l'ancienne civilisation égyptienne, il ne subsiste pas de trace. Ni Osiris, ni Isis, ni barques, ni feuilles de

1. Les numéros se réfèrent au catalogue de l'Exposition des Gobelins.

papyrus, ni scarabées. Il semble que l'Égypte pharaonique se soit évanouie et endormie jusqu'à l'arrivée des soldats de Bonaparte, et n'ait légué aucune inspiration, même aucun motif décoratif, aux générations suivantes. Ce ne sont que scènes de chasse ou de combat, amours et musiciens, sujets mythologiques, le plus souvent d'un brun violacé sur fond crème, où l'on sent l'influence des vases grecs à figures noires, si répandus dans tout l'Orient méditerranéen.

Puis le christianisme élimine peu à peu les motifs païens, ou, du moins, les mêle aux divers emblèmes de la religion nouvelle, les croix, les calices, les poissons. Peut-on appeler cette période « byzantine » ? Oui, si l'on a le droit, par exemple, d'étiqueter comme « Louis XVI » tous les objets fabriqués à la fin du XVIII^e siècle en Russie, au Mexique ou aux Indes. La culture byzantine fleurit plus de mille ans, et s'étendit des Colonnes d'Hercule au golfe Persique, recouvrant des civilisations très diverses, mais sans empêcher celles-ci de manifester leur génie particulier par des productions originales. Entre l'art byzantin qui triomphait à Constantinople, à Salonique, ou à



FIG. 8. — TISSU HELLÉNISTIQUE. IV^e SIÈCLE.
(A M. David-Weill.)

FIG. 9. — TISSU DU IX^e-X^e SIÈCLE.
(A M. Marcel Guérin.)

Nicée, et celui de la Vallée du Nil, séparé par des milliers de lieues et des semaines de voyage, il y a, bien entendu, autant de différences qu'entre un fellah et un pêcheur du Bosphore, un anachorète du désert et le grand hétériarque des Basileis; néanmoins, entre les deux arts, il existe une incontestable parenté, cousinage plutôt que filiation, qui explique la rencontre de bien des traits semblables, sans que l'on puisse, à proprement parler, les qualifier d'imitations réciproques. Ils évoluent, sans doute, sous des cieux très différents, mais ils partent, l'un et l'autre, du même fonds gréco-latin, transformé par le christianisme, et traversé d'influences orientales, plutôt iraniennes à Constantinople et plutôt mésopotamiennes en Égypte. Ainsi s'expliquent l'identité des inspirations, l'analogie des sujets et des motifs décoratifs, que chacun traite selon son génie particulier dans une note originale. Cependant, si l'art copte, dans ses bons jours, peut rivaliser avec celui de Byzance, dans ses manifestations les plus populaires, il en paraît parfois seulement le reflet caricatural¹.

Je suppose que certaines tapisseries de l'époque hellénistique, par exemple les poissons sur un fond bleu verdâtre (le n° 7, au Musée de Lyon, ou le n° 48, tête de femme polychrome sur fond rouge, dans un décor de losange, à M. Kélékian), étaient de véritables tentures. D'une technique tout à fait semblable à celle de nos Gobelins, la trame y couvre exactement la chaîne, à l'envers comme à l'endroit; on pourrait les qualifier de « basse lisse ». Elles présentent d'incontestables analogies avec les mosaïques gréco-romaines d'Italie, d'Asie Mineure, et de l'Afrique du Nord. Sans aucun doute, l'artisan égyptien a voulu les imiter, en donnant la même impression, soit que son œuvre fût destinée à recouvrir le sol, soit qu'elle servît de revêtement pour la muraille ou de rideau entre deux colonnes. Une destination analogue était vraisemblablement réservée à la pièce, un peu postérieure, de M. Mallon, sur laquelle figurent aux angles d'un mystérieux champ de têtes et d'oiseaux, quatre bustes de saints (n° 170), ainsi qu'à l'important tapis de M. Nahman (n° 149). On remarquera que sur cette dernière pièce, qui donne de loin l'impression d'un de nos tapis marocains, la laine n'est pas coupée, et qu'elle apparaît bouclée comme une toison. Un modèle particulièrement réussi de la même technique, représente un jeune personnage nimbé d'une auréole, chaussé de souliers bleu clair, assis sur un divan rose (n° 43, à M. G. Salles).

Ainsi que nous l'avons déjà signalé, à côté de quelques tentures, utilisées sans doute comme linceuls, (le n° 7 fut effectivement trouvé roulé comme un coussin dans une tombe), la plupart des tissus qui nous sont parvenus étaient les vêtements mêmes dont les cadavres étaient revêtus durant leur vie; les fragments que nous avons sous les yeux constituaient donc la partie décorée de la tunique des anciens Coptes, galons, bretelles, motifs brodés sur le col ou les épaules. Au III^e ou IV^e siècle, l'ornementation des vêtements est figurée le plus souvent en laine noire ou pourpre, brun rouge foncé, sur la toile écrue. Mais bientôt elle se pare d'une riche polychromie

1. Duthuit, *La Sculpture copte*, Paris, Van Oest, 1931, p. 15-26.

dont les premières tentures hellénistiques nous donnaient déjà l'exemple¹. D'austères prédicateurs stigmatisaient alors ce luxe, et sans éveiller du reste beaucoup d'écho, s'étonnaient de voir tant de contemporains porter leur religion sur leurs chemises !

Mais dans cet art chrétien d'Égypte, des influences orientales se font bientôt envahissantes : les saints nimbés aux grands yeux, aux poses tour à tour hiératiques, comme celles des effigies impériales de Ravenne (n^{os} 105, 106, 150), ou d'une gracieuse souplesse, comme ces petits anges supportant une croix (n^o 153), doivent céder la place à d'étranges animaux qui évoquent les plus belles œuvres de l'art chinois primitif (lion rugissant, à M. Marcel Guérin, n^o 261; n^o 260, pintades, x^e siècle?). L'influence sassanide se devinait déjà à la période précédente (iv^e-v^e siècle), par exemple dans les n^{os} 149 et 170 précités. Elle éclate dans de nombreux fragments où l'on distingue, encadrés par des roues et des entrelacs circulaires, des bêtes et des cavaliers. La composition devient plus large, plus grandiose, presque monumentale. Souvent apparaît, dans un cercle décoré de perles, de trèfles, ou de cœurs, le motif sassanide de cavaliers affrontés, séparés par un arbre de vie symbolique, et perçant de leurs lances des lions, des taureaux ou des sangliers. D'autres fois, le guerrier décoche sa flèche en fuyant, selon la tactique parthe figurée sur les plats d'argent de l'Ermitage. Le bélier au collier, où des rubans se nouent comme des guides (n^{os} 254, 257), évoque les grands bas-reliefs taillés dans les grottes de Tag i Bustan ou les ruines de Ktésiphon; on pourrait même le rattacher à des origines très anciennes, car les mystérieux bronzes du Luristan, mille ans avant notre ère, nous offrent des motifs analogues. Certaines de ces pièces présentent d'ailleurs de frappantes ressemblances avec les tissus de soie persans ou seldjouks du xi^e siècle, trouvés dans les nécropoles royales de Rhagès.

En 638, les Arabes ont envahi l'Égypte. Ils apportent dans la vallée du Nil une conception nouvelle de la vie présente comme de la vie future, un idéal artistique très différent de celui de Rome et de Byzance. Les figures humaines disparaissent : la tradition musulmane les proscriit. Fleurs et animaux sont encore tolérés, mais ce ne sont pas les étranges lions stylisés à la manière cubiste, comme celui de M. Altounian (n^o 210), ou le lion rugissant, pareil à un dragon chinois, de la collection Marcel Guérin déjà cité (n^o 261); sur les tissus arabes, quadrupèdes et oiseaux se font de plus en plus petits, ils deviennent de simples ornements, comme les cygnes affrontés de M. Pfister (n^o 322), ou se mêlent aux lettres coufiques devenues les personnages principaux, doués d'une individualité propre.

Les étoffes de laine paraissent si fines et si légères qu'à première vue on les prendrait pour de la soie. Les couleurs, bleu sur bleu, rouge et or, vert et noir, brillent comme des morceaux de turquoise et de lapis, de rubis et d'émeraude. L'art musulman réunit déjà dans ces étoffes, comme plus tard dans ses tapis, ses céramiques, ses

1. Bien des historiens ont classé les étoffes coptes d'après leur coloris, en supposant les décorations monochromes très antérieures aux autres. En réalité, quelques-unes des plus anciennes tapisseries coptes que nous connaissons sont polychromes, voir les n^{os} 7, 8, 16, 48, etc.

manuscripts et ses cuivres, des qualités trop souvent contradictoires en Occident, la somptuosité avec la distinction.

Il nous est possible de connaître d'une manière indiscutable l'époque de la fabrication de quelques-unes de ces pièces par le nom illustre de leurs possesseurs, sultans, généraux, hauts fonctionnaires. Mais pour les tissus de la période précédente, que d'incertitudes, que d'hypothèses, avant de les classer dans l'une des périodes



FIG. 10. — TAPISSERIE DE LAINE POLYCHROME. INFLUENCE SASSANIDE. V^e SIÈCLE. (A M^{me} Mallon.)

suivantes : 1^o hellénistique (III^e-VI^e siècle), n^{os} 1 à 61; 2^o coptes d'influence hellénistique (IV^e-VII^e siècle), n^{os} 62 à 147; 3^o coptes à sujets chrétiens (IV^e-VII^e siècle), n^{os} 148 à 166; 4^o influence sassanide (IV^e-X^e siècle), n^{os} 167 à 262; 5^o coptes tardifs (VI^e-IX^e siècle), n^{os} 263 à 293; 6^o période musulmane (VII^e-XIII^e siècle), n^{os} 294 à 336. Ce cadre de classement montre que les dates de fabrication chevauchent d'une catégorie sur une autre. A la fin du VI^e ou au début du VII^e siècle, nous possédons des échantillons d'à peu près toutes les catégories. Et ces échantillons portent souvent simultanément les soi-disant caractéristiques de catégories opposées. Comme nous l'avons noté au hasard de cette étude, des tapisseries coptes dites, par exemple,

« d'influence sassanide » (n° 170, etc.) et d'autres « à sujets chrétiens » (n° 149, etc.), pourraient aisément intervertir leurs étiquettes.

Ces petits anges soutenant le *clypeus* et la croix (n° 153, motif identique à South Kensington) ne se retrouvent-ils pas sur un des reliefs de la résidence royale des



FIG. 11. — TAPISSERIE DE SAINT GÉRÉON DE COLOGNE. ART BYZANTIN, XI^e SIÈCLE. (Musée de Lyon.)

princes sassanides Ardaschir et Khusrau II ?¹ L'hellénisme s'était infiltré, par la Bactriane, à la cour des souverains de l'Iran. Quelle route ont suivi, pour arriver jusqu'à eux, les victoires ailées qui ornent les arcs de triomphe de la décadence romaine ? Beaucoup d'obscurités subsistent encore dans l'histoire des échanges matériels et moraux de l'Orient et de l'Occident. Cette confusion devait s'étendre à l'Égypte, par sa position géographique, carrefour de peuples et de religions. De même que

1. Sarre, *L'Art des anciens Perses*, Berlin, Cassirer, planche 91.

j'ai trouvé mêlés dans les collines de débris de Fostat, au vieux Caire, des fragments de céramique persane, byzantine et turque, il est certain que des étoffes provenant de Syrie et de Mésopotamie, même de l'Asie Centrale ou de l'Extrême-Orient, furent apportées en Égypte par les caravanes ou les invasions. Sur les bords de la Seine,



FIG. 12. — TISSU COPTE. V^e SIÈCLE. (A M. Pozzi.)

FIG. 13. — TISSU DE L'ÉGYPTE FATIMIDE. XI^e-XII^e SIÈCLE. (A M. R. Pfister.)

plus nécessairement toutes de fabrication française. Par suite du prix, qui restreignait les transports, et de la durée des voyages pendant lesquels les objets fragiles s'usaient d'eux-mêmes, il ne s'agissait sans doute à ces époques, pour les importations de tissus, que d'assez rares exceptions, probablement de présents royaux destinés à des souverains. Mais ces pièces précieuses, presque toujours en soie, devaient servir ensuite de modèles, transposés dans d'autres matières, aux élégances locales. A cette première explication de la diversité des échantillons exhumés, l'imitation étrangère, s'ajoute l'extraordinaire variété de la production indigène. En Égypte, les décors et les techniques différentes, coexistèrent quelque temps au moins, avec les différentes civilisations, on pourrait dire avec les différentes clientèles: plus tolérants que les princes d'Occident,

les conquérants musulmans permirent à des sujets de race et de foi rivales de conserver leurs traditions et de pratiquer leurs cultes. Tandis que, sur des mousselines d'une légèreté merveilleuse, de belles inscriptions coufiques retraçaient la gloire d'Allah et les victoires des califes (n^o 305), je suppose que les artisans coptes, peut-être ceux-là mêmes qui travaillaient pour ces nouveaux maîtres, continuaient, dans les mêmes ateliers, à tisser les robes de laine de leurs coreligionnaires, comme dans les derniers temps du paganisme leurs prédécesseurs avaient, tour à tour, brodé des nymphes et des satyres, des croix, des calices et des colombes.

Aussi, dans l'état actuel de nos connaissances, et jusqu'à une étude vraiment

scientifique, telle que le Musée arabe du Caire, après l'avoir achevée pour les verres et les bois, nous la doit pour les textiles, il paraît difficile de localiser exactement, de classer d'une manière qui ne soit pas arbitraire, et surtout de dater, à l'exception des pièces arabes à inscriptions, les productions des tissages qui, durant le premier millénaire, prospérèrent aux bords du Nil.

Au point de vue artistique, qui est celui des lecteurs de cette revue, comment



FIG. 14. — TISSU COPTE SASSANIDE. V^e SIÈCLE.
(Musée Guimet.)



FIG. 15. — TISSU D'INFLUENCE SASSANIDE. VII^e-VIII^e SIÈCLE.
(A M. Kelekian.)

devons-nous juger cette production ? Son premier mérite semble l'incontestable perfection du travail : ainsi que nous l'avons indiqué, dès son origine, la technique est très comparable à celle qui fit, dans le monde entier, la renommée de notre Manufacture Nationale, dix siècles plus tard. Déjà Strabon qualifiait d'« inimitable » l'adresse des tisserands égyptiens. Si l'on examine les tapisseries coptes, depuis la première époque hellénistique jusqu'aux broderies composées pour les califes toulounides et fatimites, on reconnaîtra qu'ils n'ont point dégénéré.

Les couleurs sont toujours simples. Des nuances différentes ne sont jamais superposées pour produire l'effet d'une couleur unique. Je ne crois pas que l'on puisse imaginer et reproduire un pourpre plus profond que celui figuré sur certaines roues

(n° 6). Ni ombres ni dégradés : manière comparable à celle de quelques peintres d'aujourd'hui tels que Matisse.

D'autre part, ces couleurs sont toujours très solides : MM. Gayet, Guimet, Migeon ont remarqué qu'elles ne passaient pas au soleil, même au soleil d'Afrique. Les Coptes étaient donc des teinturiers hors ligne. Le dessin est souvent schématique, il cherche à évoquer plutôt qu'à reproduire. Les traits sont stylisés, en général, non sans une certaine raideur, et ces procédés, qui rappellent ceux de Byzance, expliquent aussi des rapprochements qui s'imposent avec nos artistes les plus modernes. Ayant déjà mentionné M. Matisse, nous pourrions presque, devant quelques-uns de ces personnages aux yeux énormes, aux têtes rondes sur de trop longs cous, aux corps grêles sur des mollets enflés, citer les disciples de MM. Picasso, Vlaminck, Derain ou Maillol; j'ai entendu, devant le voile de Sabine, quelques amateurs évoquer le douanier Rousseau¹ !

Cependant, malgré leurs mérites techniques, malgré le caractère moderne de leur inspiration, il me semble que les tapisseries coptes éveilleront difficilement dans le public, à cause peut-être de leur origine funèbre, ou de la pauvreté de la matière, ou de leur caractère trop menu, le ravissement qu'inspirent aux moins initiés les tissus byzantins ou persans auxquels on est invinciblement conduit à les comparer. Si nous les rapprochions du fragment bien connu de la tapisserie de Saint-Géréon de Cologne (n° 314, Musée de Lyon), si nous pouvions surtout passer des tissus de laine aux tissus de soie et montrer ici quelques-unes des étoffes dont nous admirons les débris dans les musées d'Europe (Lyon, Cluny, Musée Victoria et Albert) et d'Amérique et qui furent fabriqués vers la même époque (x^e-xii^e siècle) entre le Bosphore et les plateaux de l'Iran, le voisinage paraîtrait gênant pour quelques-unes des pièces exposées aux Gobelins. Mais cette comparaison ne doit pas nous rendre injustes pour l'art copte, où nos artisans pourraient, à l'heure actuelle, trouver bien des idées et des modèles.

Il faudrait voir ces précieuses tapisseries orientales sous le ciel d'Égypte, dans le charmant Musée copte du Vieux Caire, au milieu des boiseries, des cuivres, des manuscrits, qui leur créent une atmosphère de vie prolongée et de recueillement... Par les fenêtres aux barreaux sculptés, arrive l'odeur des jasmins; un palmier balance ses palmes; dans le fossé de l'antique muraille romaine, affleure l'eau du Nil et, là-bas, les voiles triangulaires remontent lentement le fleuve, en cachant par instants la ligne lointaine du désert et les pyramides... Ou bien, on les imagine à la première cataracte, près d'Assouan, dans ce vieux couvent de Saint-Siméon, caché dans les sables d'or de Nubie...

Remercions, pour finir, l'administration des Gobelins et son directeur, M. Fran-

1. M. Eustache de Lorey a publié ici même (*Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1932) une étude sur *Picasso et l'Orient musulman*. D'après les quelques indications qui précèdent, nous constatons qu'on pourrait tenter le même parallèle entre l'esthétique ou les méthodes d'expression de nos contemporains « fauves » et « cubistes » et celles des premiers artisans de l'Orient chrétien.

gois Carnot, d'avoir prêté trois salles de notre Manufacture Nationale à cette curieuse « Exposition de tapis et de tapisseries d'Orient de Haute Époque ». En excluant systématiquement les tissus de soie, peut-être plus séduisants, aux yeux des profanes, les organisateurs ont entendu surtout rechercher les lointaines origines de nos tapisseries. Grâce à leur goût et aussi à l'impiété des archéologues qui ont exhumé et dépouillé tant de morts, le public parisien a pu ainsi, pendant quelques semaines s'initier à une période artistique extrêmement originale, et qui mériterait d'être, pour nos ouvriers et nos artistes, pleine de leçons.

BIBLIOGRAPHIE. — Gerspach, *Les Tapisseries coptes*, Paris, 1890. — Guimet, *Les Portraits d'Antinoé*, Paris, 1912. — O. Von Falke, *Kunstgeschichte der Seiden Weberei*, Berlin, 1913. — A.-F. Kendrick, *Catalogue des tissus du Musée Victoria et Albert*, Londres, 1924. — O. Wulff et W. F. Volbach, *Spätantike und Koptische Stoffe*, Berlin, 1926. — R. Pfister, *Tissus coptes du Musée du Louvre*, Paris, 1932.

Jean Pozzi.

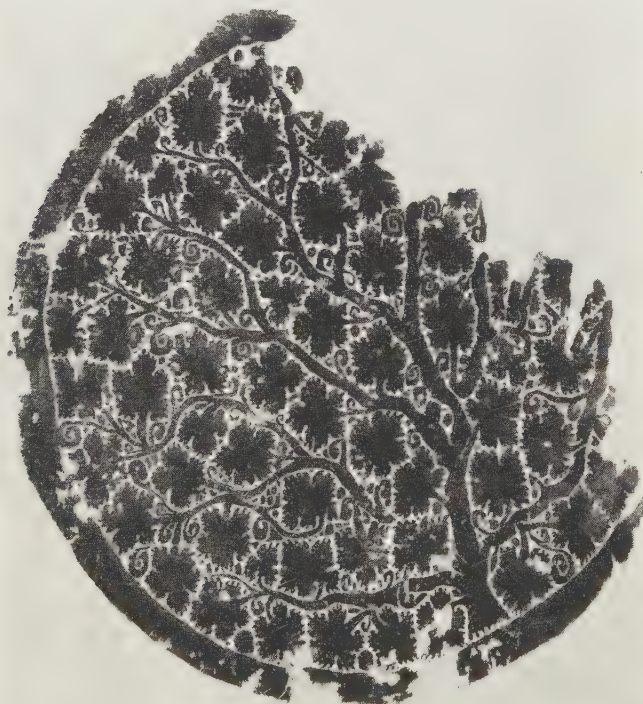


FIG. 16. — TAPISSERIE HELLÉNISTIQUE. III^e-IV^e SIÈCLE. (A M. Pozzi.)



VERS UN CORPUS DES PEINTURES FLORENTINES

DEPUIS qu'il y a des historiens d'art et qui écrivent, c'est-à-dire, en fait, depuis un peu plus de deux siècles, l'idée d'un catalogue général des peintures existantes a hanté plus d'un esprit. Les numismates ont leurs répertoires, les amateurs de gravures leurs catalogues d'œuvres, les épigraphistes leurs *Corpus inscriptionum*, les bibliophiles leurs innombrables bibliographies. Tout spécialiste rêve de publier un jour une statistique complète des objets de ses études, et plusieurs d'entre eux ont tenté avec succès de réaliser, dans leur domaine particulier, un si beau projet.

Tout comme les êtres humains et, comme le disait Horace Walpole, les chevaux de course, les œuvres d'art ont leur état civil, leur *pedigree*, leurs titres de noblesse. Leurs généalogistes, ce sont les historiens d'art, et, comme tant d'autres généalogistes, ils ne méritent pas tous d'être crus sur parole.

Le premier en date de ces généalogistes de tableaux semble bien être le négociant anglais John Smith, dont les neuf volumes de listes, publiés de 1829 à 1842 sous le titre aujourd'hui célèbre de *Catalogue raisonné*, rendent encore aujourd'hui d'immenses services. Il a eu d'innombrables imitateurs : les uns se cantonnant dans une école, comme feu Hofstede De Groot, les autres concentrant leurs efforts sur tel ou tel artiste, comme Robaut, dans ses catalogues des peintures de Delacroix, puis de Corot.

Les progrès de la photographie ont permis de publier non seulement des recueils de descriptions, mais aussi des collections d'images. Le modèle classique du genre c'est le grand ouvrage en huit volumes, consacré par Bode et Sedelmeyer aux peintures de Rembrandt. La suite de monographies publiées depuis quelques années sur divers artistes français par M. Georges Wildenstein et ses actifs collaborateurs est une des illustrations les plus vivantes de cette tendance : ce n'est pas aux lecteurs de cette revue qu'il est nécessaire de signaler cette série de volumes, *L'Art français*, à laquelle chaque travailleur souhaite toute l'ampleur qu'elle mérite.

Notre vieil ami Sir Robert Witt a entrepris, depuis une trentaine d'années, la constitution d'un *Corpus* photographique de peintures et de dessins. Ce *corpus* n'existe encore qu'à un seul exemplaire, que Sir Robert a récemment donné à l'Institut d'Histoire de l'Art fondé à Londres, grâce à l'initiative de M. Samuel Courtauld. Combien d'historiens d'art ont déjà fait le voyage de Londres pour consulter ces quatre cent mille photographies, ensemble unique au monde, malgré l'heureuse rivalité de quelques collections parallèles, celle notamment qu'a fondée à New York Miss Helen Frick, sur le modèle de la bibliothèque Witt !

L'œuvre somptueuse dont nous tenons à signaler aujourd'hui les débuts est sans doute une des plus considérables dont un historien de l'art ait encore tenté la réalisation¹. M. Richard Offner a la généreuse ambition de nous donner, en des volumes d'une exécution luxueuse et d'un format maniable, le *Corpus* des peintures florentines connues jusqu'à ce jour, en joignant à des reproductions excellentes un texte documentaire auquel il a apporté tous ses soins.

M. Richard Offner qui, depuis plusieurs années, a établi à New-York son quartier général, paraît s'être admirablement préparé à la tâche qu'il a entreprise. Après de solides études classiques, il a minutieusement examiné la presque totalité des peintures florentines de l'Ancien et du Nouveau Monde. Notre éminent collaborateur M. Berenson l'a longuement reçu à Florence, lui a largement ouvert et sa riche bibliothèque et ses prodigieuses collections de photographies ; il a fait mieux, il a patiemment initié M. Offner à ses méthodes si personnelles d'analyse et de recherche, si bien que le disciple se sent aujourd'hui en mesure de voler de ses propres ailes. D'autant plus que M. Berenson, dans une série de volumes qui sont dans toutes les mains, nous avait déjà livré comme le meilleur de lui-même, comme les plus beaux épis de sa récolte.

Aux États-Unis, grâce à son activité, grâce à son érudition persuasive, grâce également à l'extraordinaire générosité de quelques mécènes auxquels il est heureux de rendre hommage, M. Offner a su se ménager des concours puissants, qui lui ont permis de s'assurer la collaboration de plusieurs techniciens habiles, et il a pu ainsi mettre sur le chantier toute une série de volumes, dont les quatre premiers sont déjà entre les mains du public.

Le format est un in-quarto, à la fois commode et sans prétentions excessives. M. Offner a fort sagement renoncé, et aux in-folio de Bode et Sedelmeyer, et aux in-douze carrés, si chers à feu Salomon Reinach. Ses planches sont soignées, lisibles,

1. Richard Offner, *A critical and historical Corpus of Florentine painting. Published under the auspices of the College of Fine Arts, New-York University. The fourteenth century. Section III, volumes I-III*, Berlin, Imprimerie Albert Frisch, 1930-1931. 3 tomes en 4 volumes in-4°. Tome I : XXXI et 136 pp., et 105 planches numérotées de I à XXVI, de XXIX à XXXV et add. pl. I (avec de nombreux « exposants ») ; tome II (en deux parties) : XXI et 274 pp., et 208 planches numérotées de I à LXXIX et add. pl. I à XXI (aussi avec de nombreux exposants) ; tome III : V et 101 pp., et 122 planches numérotées de I à XIX (toujours avec de nombreux exposants). Ces chiffres suffisent à montrer combien ces volumes sont d'un collationnement difficile.

assez grandes pour être consultées à la fois avec plaisir et avec profit. De nombreuses planches complémentaires reproduisent à plus grande échelle tous les détails essentiels à l'intelligence de chaque œuvre et à l'appréciation esthétique ou technique de son auteur.

Le procédé de reproduction employé est cette phototypie qui a depuis longtemps



FIG. 1. — BERNARDO DADDI, SAINTE CATHERINE DEVANT L'EMPEREUR. (A M. Maitland F. Griggs, à New York.)

fait ses preuves et qui, moins coûteuse que l'héliogravure et à peine plus chère que la rotogravure, présente sur ces deux méthodes certains avantages de fidélité et de délicatesse, qui l'ont bien des fois recommandée aux éditeurs d'ouvrages d'art. Certains regretteront peut-être que M. Offner n'ait pas, sous chaque cliché, rappelé le nom de l'artiste qui l'a exécuté. Nos photographes français sont toujours sensibles à cette mention ; beaucoup la considèrent comme un droit imprescriptible.

Les quatre volumes que nous avons sous les yeux comprennent les tomes I à III (le tome II est en deux parties) de la troisième section du *Corpus* de M. Offner, consacrée aux peintures florentines du Trecento.

Pour dire en un mot ce qu'ils contiennent, apprenons à nos lecteurs que le premier tome est relatif au Maître du rétable de Sainte-Cécile et au mystérieux Buffalmacco, avec qui il a été souvent identifié. Le deuxième traite de Pacino di Bonaguida, du Maître du Biadaïolo, du Maître des portraits dominicains, du Maître du polyptyque de la Chapelle Médicis et de Jacopo del Casentino.



FIG. 2. — PACINO DI BUONAGUIDA. DIPTYQUE. (A M. Jesse J. Strauss, à New York.)

Quant au troisième tome, est entièrement occupé par l'œuvre de Bernardo Daddi.

Dans ces quatre volumes, M. Offner a réussi à dresser un tableau fort complet et très vivant des peintures florentines de la génération qui a directement suivi celle de Giotto. S'il a présenté les œuvres des imitateurs avant celles de Giotto lui-même, c'est qu'il a tenu à commencer dès maintenant la publication de son grand ouvrage, sans attendre qu'il fût achevé dans toutes ses parties.

Rien, au reste, de plus intéressant pour l'historien de l'art que cette génération de maîtres obscurs et habiles, à qui incombait la tâche méritoire d'imprégner toute une école des enseignements de Giotto. Sans égaler le maître dans son incomparable

science de la composition, ses imitateurs et continuateurs ont poursuivi avec beaucoup de fruit ses recherches picturales, bien que tombant parfois dans la minutie graphique et confondant trop souvent le savoir-faire technique avec des qualités artistiques plus durables.

Quand M. Berenson, en 1909, publiait la troisième édition de ses *Florentine painters*, il ne fit à ce groupe d'artistes qu'une place assez restreinte. Si, un quart de siècle plus tard, nous commençons à mieux connaître et à plus exactement distinguer leurs personnalités, c'est grâce aux travaux de tout un groupe de chercheurs qui, inspirés par M. Berenson, ont patiemment exploité ces filons qu'il avait le premier délimités. M. Sirén, M. Toesca et M. Offner lui-même, dans plusieurs travaux préliminaires, ont groupé par ateliers ces œuvres anonymes, ont donné des noms ou des étiquettes à ces personnalités artistiques oubliées et ont admirablement déblayé le terrain sur lequel M. Offner vient aujourd'hui construire un fort bel édifice.

Le « Maître du rétable de Sainte-Cécile » est le nom par lequel les historiens de l'art désignent depuis une vingtaine d'années l'auteur d'un magnifique devant d'autel, jadis à Santa-Cecilia de Florence et aujourd'hui aux Offices. Vasari cite ce tableau comme une œuvre de Cimabue; mais, dès 1875, Crowe et Cavalcaselle y reconnaissent la même main que dans plusieurs scènes de la vie de saint François, peintes à fresque dans l'église supérieure d'Assise; vers 1903, Herbert Horne les rapprochait de deux peintures existant dans l'église Santa-Margherita, à Montici. L'auteur anonyme de ces tableaux (et de quelques autres retrouvés depuis) a conservé dans ses figures principales toute la dignité simple de Giotto; mais, comme l'a justement noté M. Offner, il trahit dans ses petites scènes des préoccupations de miniaturiste qui le rapprochent singulièrement des enlumineurs de son époque. En 1907, M. Adolfo Venturi proposa d'identifier ce peintre avec ce Buffalmacco, que cite plus d'un ancien historien de la peinture italienne et dont aucune œuvre certaine ne nous est parvenue. Cette ingénieuse hypothèse, dont M. Offner nous expose impartialement les mérites et les défauts, est encore aujourd'hui une simple conjecture.

Autour du Maître de Sainte-Cécile, M. Offner groupe plusieurs de ses imitateurs, dont le plus personnel semble être l'artiste anonyme qu'il désigne sous le nom de « Maître du triptyque Horne ».

Un autre artiste de cette école, Pacino di Bonaguida, nous est tout d'abord connu par un polyptyque signé à l'Académie de Florence, une grande Crucifixion, flanquée de quatre saints en pied. Autour de cette œuvre, MM. Venturi, Van Marle et Toesca, et plus récemment M. Offner, ont groupé un certain nombre de tableaux de chevalet, notamment un précieux diptyque de la collection de M. Jesse Straus, ambassadeur des États-Unis à Paris. M. Offner a fort habilement reconnu une inspiration identique dans une série de miniatures de manuscrits, notamment dans une précieuse suite de trente-six scènes sacrées appartenant à la Pierpont Morgan Library de New-York. Cette identification très suggestive (et M. Offner nous la présente avec de prudentes réserves) n'emportera peut-être pas la conviction de tous ses lecteurs.



FIG. 3. — ÉLÈVE DU MAÎTRE DE SAINTE CÉCILE. DEUX SCÈNES DE LA LÉGENDE D'UN SAINT.
(A M. Grenville L. Winthrop, à New York.)

La parenté signalée est indéniablement étroite : va-t-elle jusqu'à l'identité ? Il serait téméraire, croyons-nous, de l'affirmer d'une façon trop formelle.

De même, il faut nous résigner à ne pas savoir encore le nom véritable du « Maître du Biadaïolo », prestigieux illustrateur d'un des plus beaux manuscrits de la Bibliothèque Laurentienne, orné de neuf remarquables peintures de la vie quotidienne à Florence. M. Offner pense pouvoir retrouver la même main dans un tableau de la collection Philip Lehman et dans un petit triptyque, hélas ! bien endommagé, de la collection Joseph Lindon Smith, à New-York. Là encore, croyons-nous, il s'agirait plutôt d'une ressemblance étroite que d'une identité indéniable.

Toujours à la même école se rattache directement le « Maître des portraits dominicains », auteur d'un panneau conservé à Sainte-Marie-Nouvelle, de deux polyptyques à l'Académie de Florence et d'un troisième appartenant à Lord Lee of Fareham. La même manière et peut-être la même main se retrouvent dans plusieurs manuscrits enluminés, dont M. Offner nous donne d'excellentes reproductions.

La chapelle Médicis, à l'église Santa-Croce de Florence, renferme un polyptyque qu'on a voulu donner à Bernardo Daddi, mais que M. Offner considère comme l'œuvre d'un artiste distinct, de la même école, et qu'il désigne sous l'étiquette commode de « Maître du polyptyque de la chapelle Médicis ».

Jacopo del Casentino est un autre excellent artiste florentin de la première moitié du ^{xiv}^e siècle. Il ne reste que peu de chose de ses nombreuses peintures exécutées à Arezzo et énumérées par Vasari. Nous le connaissons par un certain nombre de petits triptyques, surtout des madones, avec volets le plus souvent disposés en deux registres superposés. Ses figures centrales sont d'inspiration bien giottesque, tandis que ses petites scènes sont nettement archaïsantes, avec une composition assez confuse et un manque presque total d'atmosphère. A côté des œuvres qu'il juge authentiques, M. Offner énumère et reproduit un certain nombre de peintures d'atelier, quelques-unes assez médiocres.

Le dernier artiste qu'ait étudié M. Offner, dans les quatre volumes parus à ce jour, est un peintre d'une qualité bien plus haute : Bernardo Daddi. Sa personnalité artistique, oubliée dès le ^{xvi}^e siècle, fut ressuscitée en 1870 par Milanese, dont les recherches furent poursuivies par Bode, Schmarsow et surtout Vitzthum. Aidé par les travaux de ses devanciers, mais les reprenant en sous-œuvre avec la conscience la plus louable, M. Offner a réussi à dégager et à caractériser l'œuvre de Bernardo Daddi bien plus complètement qu'on ne l'avait fait avant lui. Grâce à ses efforts, Daddi nous apparaît aujourd'hui comme le seul véritable artiste de la suite de Giotto, celui qui, avec des moyens plus modestes, a le mieux continué l'œuvre du maître et le plus contribué à l'évolution de la peinture florentine aux débuts du Trecento.

Prenons au hasard un de ces quatre volumes et voyons comment M. Offner a traité un de ces artistes, dans quel ordre et avec quelle méthode il a constitué un chapitre de son *Corpus*, et quels sont les avantages de ses directives, — parfois aussi quelles sont les modifications ou additions qu'on pourrait lui suggérer.

Après une introduction explicative et une fort utile bibliographie générale, l'auteur caractérise, en quelques pages d'une érudition solide, l'œuvre qu'il va cataloguer, et résume, sous une forme pratique et lisible, les données biographiques qu'il a pu réunir sur l'artiste. Puis vient, servant en quelque sorte de table des matières au catalogue descriptif qui forme le corps du volume, une liste d'une conception assez particulière et qui peut, nous le craignons, prêter à plus d'un malentendu. C'est une énumération, dans l'ordre alphabétique des collections où ils sont conservés, de tous les tableaux qui, à une époque quelconque, ont été attribués au maître que M. Offner va étudier. On y trouve pêle-mêle des attributions proposées sérieusement par les critiques les plus avertis, et des baptêmes fantaisistes, dus à des catalogueurs ignorants, des guides vantards ou des propriétaires trop enthousiastes. Les attributions endossées par M. Offner sont signalées par un astérisque. Par prétérition, toutes les autres attributions contenues dans la liste sont condamnées, non pas sans jugement, mais sans un verdict plus explicite. M. Offner nous promet, à la vérité, que dans des index finaux il expliquera et justifiera ces condamnations vraiment trop concises. On regrettera d'avoir si longtemps à attendre et l'on pensera que feu Hofstede De Groot avait été plus heureusement inspiré quand, dans des listes d'œuvres qu'il jugeait avoir été à tort attribuées à Rembrandt ou à Vermeer par tel ou tel de ses devanciers, il indiquait d'un simple mot à quel autre artiste néerlandais il croyait pouvoir en donner la paternité. Ces listes de M. Offner, dans les volumes suivants, gagneraient, croyons-nous, beaucoup à être ainsi étoffées de quelques indications complémentaires.

Puis viennent les pages consacrées à chacune des œuvres jugées par M. Offner comme authentiques. Vis-à-vis de la photographie qui occupe la page de droite, nous trouvons un texte descriptif fort ingénieusement disposé, à la fois clair et abondant, donnant au travailleur une excellente documentation sur l'œuvre reproduite, et notamment un tableau chronologique très complet des attributions dont la peinture a été l'objet. Ce tableau est parfois d'une minutie un peu enfantine quand M. Offner va jusqu'à enregistrer certaines attributions fort sommaires d'après plusieurs éditions successives d'un même guide ou catalogue, même lorsque ces attributions ne paraissent pas toujours avoir été dictées par des préoccupations scientifiques suffisamment réfléchies. Mais ne nous plaignons pas que la mariée soit trop belle et remercions du fond du cœur M. Offner et ses patients collaborateurs des immenses travaux de dépouillement dont ils nous font si généreusement profiter.

La visite fatigante (et souvent rendue difficile par des circonstances locales) des innombrables chapelles et palais de la Toscane a permis à M. Offner d'étudier et de faire photographier un grand nombre d'œuvres inconnues à ses prédécesseurs. Grâce à ses relations étendues dans le monde des arts, tant en Europe qu'en Amérique, il a pu retrouver, tant dans les collections particulières que dans les galeries des marchands, une foule de peintures non encore décrites. Ses notices nous révèlent l'existence de plus d'un cabinet dont peu de spécialistes connaissaient l'existence.

Sans prétendre à être complet, il a poussé ses recherches bien plus loin qu'aucun de ses devanciers, et nous doutons que l'on puisse jamais allonger notablement ses listes, sauf peut-être en ce qui concerne les musées provinciaux français et la poussière infinie des petites collections particulières du Royaume-Uni.

Par une singulière coïncidence, le volume si précieux de M. Berenson¹ : *Italian pictures of the Renaissance*, avec ses sept cents pages de listes en petits caractères, a paru en 1932, presque en même temps que les premiers volumes de M. Offner, et sans que l'un des auteurs ait eu le temps matériel d'utiliser l'ouvrage de l'autre. Pour les deux ou trois artistes dont nous avons ainsi deux catalogues indépendants, la comparaison est des plus instructives.

Tandis que M. Berenson accepte comme de Bernardo Daddi près de cent peintures différentes, M. Offner ne veut lui en accorder que le quart de ce nombre; pour Jacopo del Casentino, M. Berenson enregistre une trentaine d'œuvres et M. Offner presque le même nombre. Pour le Maître de l'autel de Sainte-Cécile, M. Offner n'admet que six œuvres certaines, tandis que M. Berenson en énumère quatorze. A la vérité, la différence entre les deux listes est moins grande que ne le ferait croire la brutalité de ces chiffres. Parmi les peintures cataloguées par M. Berenson, beaucoup sont discrètement indiquées par les lettres *p* (part), *s* (studio) ou *c* (copy), comme des œuvres en partie de l'artiste, des ouvrages d'atelier ou même des copies, tandis que M. Offner tient de son côté à nous avertir que plusieurs des œuvres qu'il signale comme des peintures d'élèves peuvent parfaitement être en grande partie l'œuvre de l'artiste lui-même. En tenant compte de ces correctifs, on sera frappé de la coïncidence étroite entre ces deux groupes de listes établies à distance et on y trouvera un heureux symptôme du degré de précision et de certitude auquel les historiens de l'art sont déjà parvenus dans un domaine si difficile à explorer et où la vérité historique se dérobe à nos recherches d'une façon si évasive et si exaspérante.

M. Offner ne nous en voudra pas si nous exprimons quelques réserves sur la présentation matérielle de son ouvrage, sur sa typographie et sur sa mise en pages. A examiner l'un de ses volumes, on se prend parfois à regretter que l'imprimeur et l'éditeur, avant de se décider pour telle ou telle formule qu'ils ont adoptée, n'aient pas étudié de plus près les qualités et les défauts des ouvrages similaires publiés en d'autres pays.

Il semble qu'en plus d'un cas la place n'ait pas été utilisée avec autant d'ingéniosité et d'économie que cela eût été possible. Un metteur en pages plus averti eût sans doute suggéré la réduction au minimum des pages blanches, un emploi moins généreux des capitales, là où le « bas de casse » aurait souvent suffi; il eût évité certaines répétitions typographiques, qui alourdissent par endroits le texte sans rien lui ajouter d'essentiel.

1. Bernhard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance, a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, Clarendon Press, 1932. In-18, XII-723 pp.



FIG. 4. — ÉLÈVE DU MAÎTRE DE SAINT CÉCILE. SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE, AVEC DEUX SCÈNES DE SA LÉGENDE.
(A M. William Randolph Hearst, à New York.)

Il se serait davantage préoccupé d'un système de tomaison, de pagination et de numérotation des planches, à la fois plus simple, plus pratique et mieux étudié. Pour utiliser et citer sans se tromper une page ou une image d'un volume de M. Offner, il faut toute une étude préalable et d'infinies précautions bibliographiques. Le répertoire idéal doit être, selon la curieuse expression anglo-saxonne, « fool-proof », c'est-à-dire tel que le débutant ignare ne puisse s'y égarer, même en y mettant beaucoup de bonne volonté. Nous craignons que M. Offner et ses éditeurs n'y aient point suffisamment songé et nous regrettons qu'il leur soit, pour ainsi dire, impossible de modifier aujourd'hui leur plan, même sur des points de détail.

Continuant avec hardiesse une route dans laquelle M. Berenson ne s'était aventuré qu'avec une prudence bien justifiée, M. Offner, qui connaît admirablement les tableaux primitifs italiens, et qui a également examiné de près un certain nombre de manuscrits à peintures, est sans cesse tenté de rapprocher les uns des autres et d'identifier l'auteur d'une miniature avec celui d'un panneau, chaque fois qu'il croit reconnaître dans les deux œuvres une facture identique.

Pour pouvoir se risquer sans péril dans cette voie, il faudrait, avant tout, s'appuyer sur des textes certains pour affirmer que dans telle ou telle ville les règlements corporatifs n'ont pas établi entre l'activité du peintre et celle de l'enlumineur une infranchissable barrière. Il faudrait ensuite se demander si la différence des procédés picturaux employés ne rend pas, dans bien des cas, fort téméraire l'affirmation qu'un seul et même artiste est responsable de deux œuvres dont le caractère est si nettement distinct. Le point d'interrogation ne s'impose-t-il pas plus souvent qu'une assertion parfois difficile à défendre ?

Ces identifications entre peintres et enlumineurs sont sujettes à caution pour une autre raison, à laquelle M. Offner ne peut rien. On peut affirmer aujourd'hui que sur mille peintures florentines du ^{xv}^e siècle parvenues jusqu'à nous, les quatre cinquièmes ont déjà été plus ou moins habilement photographiés. Tandis que dans le domaine des miniatures et enluminures italiennes la proportion est inverse. L'objectif a peut-être reproduit *un dixième* des miniatures connues ! Quelle que soit l'excellence de la mémoire et du jugement de M. Offner, une telle disproportion entre la vaste matière à étudier et la pauvreté des instruments d'étude disponibles doit nous inciter tous à la plus grande prudence.

C'est également dans le domaine du subjectif que nous emporte M. Offner, chaque fois qu'il s'efforce d'établir la distinction (nécessaire pourtant !) entre les premières et les dernières œuvres d'un maître, entre ses peintures « autographes » et celles de son atelier, de ses élèves et de ses imitateurs. Au reste, mieux que personne, M. Offner se rend compte de la marge d'incertitude que présente toute tentative de ce genre. Il est impartial, il est consciencieux, il est de bonne foi. Que pouvons-nous lui demander de plus, puisqu'il s'agit d'une science en formation et à laquelle l'idée même d'une définition dogmatique sera encore longtemps étrangère ?

Un autre danger, plus sensible encore quand il s'agit de primitifs italiens que

lorsqu'on étudie les œuvres des siècles postérieurs, c'est la difficulté extrême de ne pas être induit en erreur par les retouches d'un restaurateur trop habile. Les panneaux demeurés en place dans les chapelles de la région florentine ou entrés depuis un siècle dans une collection publique ont, en général, été repeints avec quelque naïveté, et les additions récentes sont rarement bien difficiles à déceler. Il n'en est pas de même pour les peintures qui ont circulé dans le commerce depuis le début de ce siècle. Beaucoup d'entre elles s'étaient écaillées ou avaient subi quelque autre dommage plus ou moins important. Confiées à des artistes d'une inquiétante dextérité, il en est qui, remises à neuf, paraissent, même pour un observateur averti, avoir défié avec succès les injures du temps.

Dans un musée, il n'est pas impossible de les transporter au laboratoire et de les soumettre à des essais scientifiques. Allez donc proposer cette méthode à la plupart des collectionneurs ! Leur amour-propre et leurs convenances personnelles les empêcheront le plus souvent de consentir à appliquer à leurs trésors un pareil traitement. L'historien d'art est donc réduit à se servir de ses yeux : ceux de M. Offner sont excellents, mais lui-même ne prétendrait pas qu'ils soient infaillibles. Ses notices prouvent que le danger d'être trompé par des repeints trop adroits ne lui a nullement échappé. Sa vigilance n'est jamais en défaut, mais elle a souvent affaire à très forte partie.

Aucun des devanciers de M. Offner, même M. Berenson, n'a poussé aussi loin que lui l'analyse minutieuse des travaux antérieurs dont chaque artiste a été l'objet. Ses catalogues sont remarquablement complets, ses dépouillements ont été extrêmement minutieux, et les spécialistes les plus avertis auront trouvé dans ses pages plus d'une indication précieuse qui leur avait jusqu'ici échappé. Sous le rapport biblio-

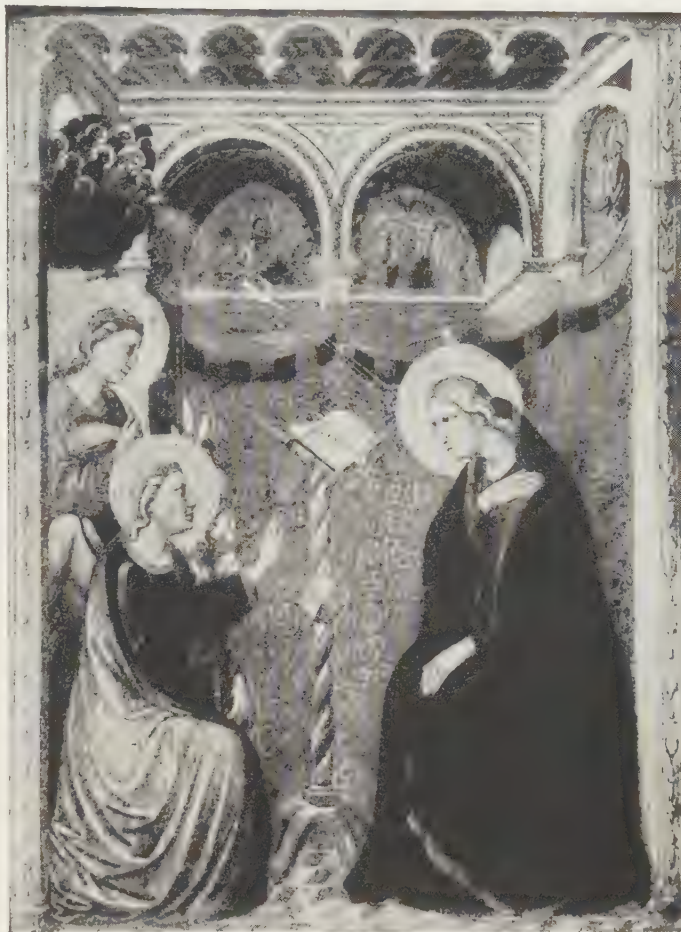


FIG. 5. — JACOPO DEL CASENTINO. ANNONCIATION.
(A M. Charles Loeser, à New York.)

graphique, l'œuvre de M. Offner est infiniment plus abondante en renvois utiles que toutes celles qui l'ont précédée dans le même domaine.

Est-ce à dire que les listes bibliographiques de M. Offner soient absolument complètes? L'auteur se garde bien de nous les présenter comme telles. Constituées surtout, comme il le dit lui-même, avec les ressources des bibliothèques italiennes et allemandes, elles auraient pu, croyons-nous, être plus étoffées encore, si M. Offner et ses collaborateurs avaient fait un plus large appel aux bibliothèques spéciales de la France et de l'Angleterre. Je songe surtout aux ressources incomparables que présente chez nous cette Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, que l'opinion publique reconnaissante persiste à appeler la Bibliothèque Doucet. Je songe aussi à ces réunions, plus que séculaires, de catalogues anglais appartenant au British Museum et à la maison Christie. Il y a là une vaste littérature spéciale que M. Offner aurait pu explorer avec succès d'une façon plus approfondie. Les exemplaires annotés des catalogues de certaines ventes célèbres lui auraient fourni sur l'histoire de maints tableaux des indications complémentaires, d'un intérêt fort appréciable.

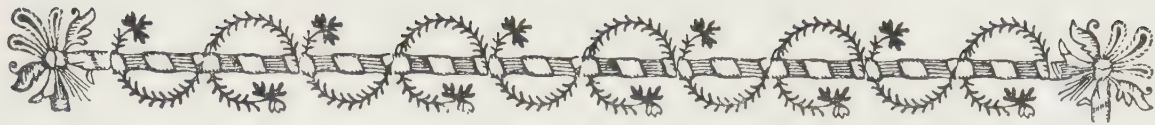
Prenons un exemple au hasard : dans la liste des peintures attribuées par l'un ou par l'autre à Buffalmacco, nous trouvons citée, d'après les Catalogues italiens de la collection Campana (1858, t. VI, n° 42), une *Crucifixion* aujourd'hui disparue. Deux catalogues français du Second Empire fournissent sur cette œuvre (dont on voudrait bien retrouver la trace) quelques indications additionnelles¹ : il s'agit non d'une Crucifixion à proprement parler, mais plutôt d'un crucifix, grande figure du Christ peinte sur un panneau en forme de croix, mesurant 2 m. 26 par 1 m. 53, et dont le champ doré est orné de huit petites figures d'anges.

Ces quatre premiers volumes de M. Offner ne font qu'aiguiser notre appétit : il s'est mesuré là avec une tâche relativement aisée pour lui, puisqu'il nous a présenté jusqu'ici des artistes qu'il a minutieusement étudiés dans ses propres travaux. Nous attendons avec impatience la suite de son *Corpus* et nous souhaitons de voir M. Offner aussi maître de son sujet le jour où il abordera l'étude des très grands peintres de l'école florentine. Qu'il trouve ici l'hommage très sincère que méritent son énergie, sa patience et ses facultés d'analyse. Les quelques critiques formulées ci-dessus lui prouveront à quel point nous croyons utile aux travailleurs la grande œuvre qu'il a si courageusement entreprise.

A l'heure actuelle, aucune bibliothèque publique française ne paraît posséder les volumes parus du *Corpus* de M. Offner; souhaitons qu'un geste généreux vienne bientôt combler cette lacune, sinon les travailleurs français se trouveraient, vis-à-vis de leurs rivaux étrangers, dans un état regrettable d'infériorité. Aucun ami véritable de l'art et des artistes ne consentira à admettre cette éventualité.

Seymour DE RICCI.

1. *Catalogue des tableaux... du Musée Napoléon III*, 2^e éd., Paris, 1862. In-12, p. 12, n° 42 ; F. Reiset, *Notice des tableaux du Musée Napoléon III*, Paris, 1863. In-8, p. 24, n° 48.



UN PRÉCURSEUR FRANÇAIS DE REMBRANDT : CLAUDE VIGNON

*A M. Paul Jamot,
Membre de l'Institut.*

LE Musée du Louvre expose depuis 1933 un tableau qui représente *Esther devant Assuérus* (fig. 1). La scène est rendue à la manière de ces petits maîtres hollandais italianisants du début du xvii^e siècle, dont on ne sait souvent s'ils annoncent ou s'ils reflètent l'art de Rembrandt, sans toutefois donner l'essentiel de son interprétation de la Bible, qui est l'expression d'un événement psychologique et non le récit d'un épisode exotique. On pense immédiatement à Lastman, à Bramer. Mais c'est à peine si leur coup de pinceau rappelle ici la touche vibrante qui tantôt coule, tantôt glisse, tantôt écume, hérissant des empâtements vigoureux et scintillants comme de l'émail ou se perdant dans des frottis légers. On ne leur connaît pas non plus ce coloris froid et sonore, agressif et non sans harmonie, où des laques de garance couleur lie de vin, de vifs cinabres et des verts venimeux jettent des notes stridentes et se répondent de loin, au milieu de la trouble douceur des bleus pâles, des verts pistache et des mauves; ni le modelé moelleux des visages, ni la grâce théâtrale des attitudes, factices, mais d'un rythme ample. Un flot de lumière traverse et ordonne l'ensemble, arrache à la pénombre des étincelles crépitantes où crisse la soie, ou des stries brusques et grasses où se déroulent les plis silencieux du velours. Le clair-obscur est de ceux qui exaltent la couleur au lieu de l'absorber. Le hasard nous a épargné de longs et inévitables tâtonnements : la toile porte, bien mises en valeur, la signature et la date authentiques : Vignon IN. FE. 1624.

Ce tableau a donc été peint par un Français. Et il a été conçu indépendamment de Rembrandt, au moment où celui-ci, âgé de dix-huit ans, était à Leyde, venant à peine de terminer son apprentissage. Voici qu'à la liste de ses précurseurs immédiats il convient d'ajouter un nom français. Et le fait prend une signification particulière lorsqu'on étudie d'autres œuvres de Vignon : elles prouvent qu'il ne s'agit pas ici d'une rencontre de hasard, mais d'un art où se révèlent des recherches logiques et

personnelles, comparables à celles des autres pionniers de la route qui mène vers Rembrandt.

Claude Vignon est un de ces petits maîtres oubliés de la première moitié du ^{xvii}^e siècle, dont l'étude attentive nous apporte tous les jours des surprises et rend plus vivante l'image de l'époque critique, où se formait en France une peinture



FIG. 1. — CLAUDE VIGNON, ESTHER DEVANT ASSUÉRUS. (Musée du Louvre.)

véritablement indépendante. Son art ne fut analysé que dans les ouvrages généraux ¹. Dans l'un d'eux, paru récemment ², M. Werner Weisbach a très bien situé Vignon parmi les disciples du Caravage. Mais les analogies qui unissent sa peinture à celle des annonciateurs de Rembrandt ne furent jamais mises en valeur pour la bonne raison qu'aucun des tableaux connus jusqu'à présent n'autorisait un pareil rapprochement.

Nous savons peu de choses sur la jeunesse de Vignon, l'époque où fut peinte la toile qui entra au Louvre. On ne s'occupera ici que de cette période de sa pro-

1. Vignon n'a pas été étudié dans les *Peintres provinciaux* de Ph. de Chennevière. Ce fut M. Gaston Brière qui, le premier, lui a réservé la place qui lui convient et en a donné une brève mais excellente caractéristique dans l'*Histoire de l'Art* de A. Michel, vol. VI, 1^{re} partie, p. 222-223.

2. W. Weisbach, *Französische Malerei des XVII Jahrhunderts*, Berlin 1932, p. 77-80.

duction, car elle se place avant 1630, date qui marque les débuts de l'influence de Rembrandt et qui, par conséquent, délimite nettement ce qui le précède de ce qu'il inspire. Né à Tours, fils de Guillaume Vignon, valet de chambre de Henri III et Henri IV et fournisseur d'argenterie à la cour, et baptisé le 19 mai 1593 à la paroisse Saint-Saturnin dans cette ville¹, il ne fut évidemment pas protestant, comme on



FIG. 2. — CLAUDE VIGNON, ESTHER DEVANT ASSUÉRUS. GRAVURE DE NICOLAS DE SON. (Cabinet des Estampes.)

le répète souvent, d'après Guillet de Saint-Georges². Cet auteur qui, en général, ne paraît pas bien renseigné sur la jeunesse de Vignon³, prétend que celui-ci, à l'âge de seize ans, avait été amené par deux prêtres à Rome. Il y serait donc arrivé vers 1609 et sa formation aurait été entièrement italienne. Mais Mariette⁴, d'habi-

1. L'acte de baptême fut publié dans la *Revue de l'Art Franc. Anc. et Mod.* (Soc. de l'Hist. de l'Art français), 1884, p. 55, par Ch. de Grandmaison.

2. Ainsi chez Weisbach, *loc. cit.*, p. 77. Pourtant Bellier de la Chavignerie l'a déjà remarqué dans son *Dictionnaire*, en 1880.

3. Guillet de Saint-Georges a lu son mémoire sur Vignon à l'Académie, le 2 décembre 1690, vingt ans seulement après la mort de celui-ci, et probablement en présence de deux fils du peintre, Philippe et Claude-François, membres de l'Académie, auxquels il lui était facile de demander des renseignements. On se demande comment, dans ces conditions, il a pu donner une date fautive de sa naissance (1594) et raconter des fables sur sa famille calviniste et sur sa conversion au catholicisme ménagée par deux prêtres.

4. *Abecedario*, vol. VI, p. 75.

tude bien informé, nous dit que Vignon fut admis dans la communauté des peintres en 1616, pour n'y entrer en charge qu'en 1627. Ces dates doivent correspondre à l'absence de l'artiste de France ou, si l'on veut, à son voyage italien, puisque Guillet de Saint-Georges rapporte, de son côté, que Vignon revint dans sa patrie à l'âge de trente et un ans, ce qui nous ramène à 1624 ou 1625. Il serait donc arrivé à Rome vers 1616 au plus tôt, âgé de vingt-trois ans, c'est-à-dire ayant reçu sa première formation en France, ce qui s'accorde avec les caractères stylistiques de ses premières œuvres. Cette éducation artistique a dû se passer à Paris, peut-être dans l'atelier, alors très en vogue, de Georges Lallemant : c'est ce que suggèrent les rapports entre l'art de ce peintre et les ouvrages de Vignon exécutés en Italie. Quoi qu'il en soit, le jeune Tourangeau est à Rome en 1618, comme il l'indique lui-même au bas d'une gravure d'après Simon Vouet. Là, il aurait bientôt acquis du renom, en emportant le prix d'un concours institué par le prince Ludovisi, neveu du pape Grégoire XV (1621-1623), avec un tableau représentant les *Noces de Cana*; en 1690 on voyait encore cette peinture au palais Ludovisi, et nous sommes fondés à la reconnaître aujourd'hui dans celle qui se trouve au Nouveau-Palais à Potsdam¹. Bientôt après son retour à Paris, vers 1625-1627, la reine Marie de Médicis, le roi Louis XIII, Monsieur, le cardinal de Richelieu lui commandent des travaux et le chargent d'acheter des œuvres d'art, car il passe pour un expert éprouvé. Peignant avec une facilité extrême et changeant souvent de manière sous des influences diverses, il exécute de très nombreux ouvrages pour les églises de Paris et de province, et de vastes décorations pour les demeures seigneuriales, par exemple pour les Matignon, au château de Thorigny-sur-Vire. Un des premiers membres de l'Académie, il y fut nommé professeur en 1651, et mourut à Paris, le 10 mai 1670. Son art, comme il arrive pour des tempéraments à la fois impressionnables et personnels qui se satisfont d'une création hâtive, déclinait au fur et à mesure que s'effaçaient les souvenirs des années romaines, et que tarissaient ainsi les sources de son inspiration véritable, de ses heureuses audaces. Car, dans sa jeunesse, il ne manquait pas de fraîcheur et d'originalité, en interprétant les inquiétudes artistiques de son époque et de son milieu.

Vers 1605-1620, à Rome, quel était ce milieu où s'acheva la formation de Vignon ?

1. M. Weisbach (*loc. cit.*, p. 79, fig. 22) hésite sur la date de cet intéressant tableau, qu'il a publié pour la première fois. Son exécution est sûrement antérieure à 1637, date que porte la suite des *Aventures de Paris*, gravée par Pierre Le Maire, élève et imitateur de Vignon, à qui elle est dédiée : dans une de ces planches on voit la jeune femme portant une serviette à la bouche, du tableau de Potsdam. D'autre part, la fraîcheur des souvenirs caravagesques, qui pâlissent avec le temps chez Vignon, les types et le canon allongé des personnages, le coloris et le faire rappelant ceux du tableau du Louvre, permettent de dater la peinture de Potsdam de l'époque italienne. Enfin, M^{me} Henschel-Simon, de la direction des châteaux de l'État de Berlin, que je remercie ici de son obligeance, admet volontiers ma supposition que ce tableau fut acheté par les rois de Prusse en Italie ; son attribution dans les anciens inventaires prussiens à un artiste français peu connu indique une tradition certaine et se rattachant à une peinture autrefois remarquée. Une réplique d'époque, qui se trouve dans le commerce parisien, atteste la célébrité de la composition.

On le dit élève du Caravage, mais le maître, qui a quitté cette ville en 1606, mourut en 1609, et le jeune Français n'a pu recevoir ses leçons qu'indirectement, par ses œuvres et par ses disciples. Sa production nous renseigne à cet égard. Sa première œuvre connue est une gravure de 1618 représentant une scène caravagesque, d'après Vouet¹. Si ce n'est déjà Lallemand, qui doit être considéré comme un adepte des « tenebrosi », ce fut sans doute Vouet, alors grand enthousiaste de la manière sombre, qui dirigea son compatriote dans la voie « moderne », sans toutefois l'influencer par son art. Et les jeux du clair-obscur correspondaient singulièrement au talent de Vignon, puisqu'en 1619 déjà il donnait une eau-forte originale, qui resta son chef-d'œuvre en même temps qu'une des plus intéressantes gravures de l'époque pour la liberté du métier et pour la recherche de l'effet concentré. *L'Adoration des Rois* (fig. 4) y est vue non pas comme une cérémonie fastueuse, mais comme un mystère silencieux et bizarre, où le rayon de lumière confond les détails pour ne faire éclater, au milieu des ombres légères, que la stupeur et l'humilité des mages et la grave tendresse de la Vierge. De longues hachures courent parallèlement ou s'entrecroisent franchement, droites, sèches et pourtant fines, laissant toujours entre elles circuler un air chargé de luminosité délicate. D'où vient chez Vignon cette technique souple, picturale, qui fait d'une planche un dessin spontané et flottant ? Elle fut longtemps préparée en Italie par les artisans du style baroque en formation : par le Parmesan, Bonasone, Barocci, Salimbeni, Palma le Jeune. A Rome, au début du XVII^e siècle, elle fut employée par Guerchin, Reni, Gian Luigi Valesio et par le Caravage lui-même. Son *Reniement de saint Pierre*, gravé en 1603, est traité dans une technique identique² à celle que Vignon employa en 1620 dans son *Saint Paul et saint Pierre reposant dans un Sépulcre commun* (fig. 5).

En face de cette œuvre remarquable, de ce vol inspiré de l'ange qui plane au-dessus du lourd sommeil des apôtres, de cette lumière dense qui donne je ne sais quelle vie haletante à la surface des choses et à l'air où elles baignent, un nom vient tout naturellement à l'esprit : Rembrandt. Si cette page précède de dix années les premiers essais de gravure du maître hollandais, *L'Adoration des Mages*, plus ancienne encore, paraît encore plus « rembranesque ». Déjà, en 1909, L. Rosenthal remarquait que Vignon se révéla dans cette œuvre comme un précurseur de Rembrandt et, récemment, M. Georges Isarlov supposait que le grand Leydois devait connaître les gravures du Français³. Il me semble que cette hypothèse peut gagner

1. *Les Deux Amants*, R. D. 26 : *Il Voueto di Parigi* in. *Vignon disegna e scult. Roma A.* 1618. La date de son *Couronnement de la Vierge*, d'après le cavalier d'Arpin, est difficilement lisible : on peut hésiter entre 1613, 1614 et 1619. C'est très probablement cette dernière lecture qu'il faut adopter, d'autant plus que la technique est particulièrement rapprochée de l'*Adoration des Mages*, datée de 1619. Quoi qu'il en soit, la date de 1621, donnée pour cette gravure par Robert Dumesnil (n° 16) est inexacte.

2. Cette identité de facture a tellement frappé le grand connaisseur que fut l'abbé de Marolles qu'il a classé la gravure du Caravage, dont il possédait une épreuve mal venue, avec la signature illisible, parmi les œuvres de Vignon, dans le recueil conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale.

3. G. Léon Rosenthal, *La Gravure*, Paris, 1909, p. 187 ; Isarlov, *L'Exposition Rembrandt à Amsterdam*, 1932 (*L'Amour de l'Art*, novembre 1932, p. 299, note 6).

en solidité si l'on compare un instant l'*Adoration des Mages* de Vignon, datée de 1619 (fig. 4) et *David apportant à Saül la tête de Goliath*, où on lit la date de 1625 ou de 1627 et qui est une des premières peintures de Rembrandt (fig. 3). Dans les deux œuvres, les coins droits inférieurs sont occupés par deux silhouettes opaques d'hommes à barbe étendant une main en avant et coiffés de turbans hérissés d'une longue

plume et de pointes semblables; ce sont en même temps deux triangles d'ombre qui se prolongent en vagues horizontales traînant par terre, au premier plan, pour fermer ainsi la composition par une coulisse analogue. La tête d'un des pages qui, dans le tableau de Rembrandt, surgit entre le cheval et le personnage portant le glaive de David, rappelle beaucoup la tête, vue en sens inverse, du mage debout, au fond de la gravure de Vignon : c'est la même forme de visage, de nez carré et comme taillé dans du bois, le même œil hagard; chose étrange, le page est coiffé d'une sorte de calotte à pointes imitant une couronne qui ne s'explique guère chez lui. Tout frappants que paraissent ces rapports, ils ne permettent pas de conclure avec certitude à une influence directe. Peut-être n'y a-t-il ici que pure coïncidence et l'emploi d'une même formule maniériste courante à l'époque, une inspiration remontant à la source commune, à Callot, que Rembrandt regardait beaucoup, on le sait. Mais n'est-il pas permis d'admettre qu'une épreuve de l'*Adoration des Mages* de Vignon se trouvait dans un des nom-



FIG. 3. — REMBRANT. DAVID APPORTANT A SAUL
LA TÊTE DE GOLIATH.
(Collection P. Smidt van Gelder Jr., Amsterdam. Détail.)

breux portefeuilles remplis de gravures que décrit l'inventaire de la collection de Rembrandt dressé en 1656? Elle y serait parfaitement à sa place à côté des pages de Bonasone et de Ribera¹, qui y figuraient, et dont la technique est si étroitement

1. Voir la planche de Vignon représentant le *Martyre de saint André*, datée de 1623, qui paraît directement inspirée, dans la composition et dans la technique, des gravures de Ribera. La date de cette gravure, venue à l'envers, a échappé à Robert Dumesnil et aux autres catalogues où l'œuvre de Vignon fut décrit.

apparentée à celle du Français. Est-ce invraisemblable lorsqu'on peut s'appuyer aujourd'hui sur un document qui permet d'avancer que Rembrandt et Vignon entretenaient des relations directes?

En effet, dans une lettre de novembre 1641, Vignon écrivait à son ami François



FIG. 4. — CLAUDE VIGNON. L'ADORATION DES MAGES. EAU-FORTE.
(Cabinet des Estampes.)



FIG. 5. — CLAUDE VIGNON. SAINT PAUL ET SAINT PIERRE DANS UN SÉPULCRE COMMUN. EAU-FORTE.
(Cabinet des Estampes.)

Langlois, dit de Chartres ou Ciartes, le célèbre éditeur de ses gravures, de celles de Rembrandt et de celles de tous les artistes du groupe caravagesque d'Italie¹ : « Vous me rendrez service quand vous serez à Londres de saluer de ma part le sieur Cornelius Poelenbourg, « il pittore celeberrimo », et d'autres amis... N'oubliez pas, en passant en Hollande, de saluer de ma part, à la Haye, le sieur Moïse van Wtenbrouck, « il pittore eccellentissimo », et de rapporter de ses tableaux de petits paysages. Rapportez aussi des tableaux du sieur Cornelius, vous en trouverez aisément à Londres et à Utrecht. Dans cette dernière ville, vous saluerez en mon nom le sieur Gérard Honthorst; à Amsterdam saluez aussi pour moi le sieur Rembrandt et rapportez quelque chose de sa main. Dites-lui aussi que hier j'ai procédé à l'estimation de son tableau du *Prophète Balaam* que lui acheta dernièrement le sieur Lopez; ledit tableau se vendra parmi ceux sus-indiqués [de la collection Lopez]. Au reste, je laisse

1. Cette lettre, écrite en italien, passa avec l'héritage de l'officine de Langlois à J. P. Mariette, *Abecedario*, t. V, p. 270; Bottari la publiait dans sa *Raccolta di lettere sulla pittura*, etc., Rome, 1764,

à votre circonspection de saluer de ma part tous ces messieurs, que nous pouvons avoir connus en Italie, ou à Paris, et dans d'autres lieux ».

Cette lettre n'a été utilisée jusqu'à présent que dans les études sur Rembrandt, pour attirer l'attention sur le tableau du *Prophète Balaam*, qui a été d'ailleurs retrouvé et appartient actuellement au Musée Cognacq-Jay à Paris. Mais son importance pour certaines nuances insoupçonnées du goût français au XVII^e siècle et pour Claude Vignon a passé totalement inaperçue. Or, la dernière phrase paraît établir qu'il s'agissait de relations personnelles aussi bien que de rapports commerciaux entre expert et artiste. A quelle époque Vignon a-t-il pu faire la connaissance de Rembrandt ? On admet que celui-ci n'a pas quitté la Hollande avant 1641, mais le Français a pu facilement y être conduit par ses occupations d'expert, comme il le fut en Espagne. Il résulte en tout cas de cette lettre que Vignon était en relations personnelles avec les artistes importants du groupe caravagesque et elsheimérien en Italie, d'où est sorti le maître de Rembrandt, Lastman, et que lui-même, en s'intéressant commercialement aux tableaux du maître hollandais, chose sans doute bien exceptionnelle à Paris en 1641, faisait preuve d'une parenté d'esprit artistique. De toute manière il paraît hors de doute que si le jeune Rembrandt avait jamais jeté un coup d'œil sur l'*Adoration des Mages* de Vignon, il devait en être profondément impressionné. Il y aurait trouvé non seulement une interprétation intime de la Bible, mais aussi une volonté de concevoir la lumière comme la source principale d'une ambiance lyrique et d'une poésie plastique. Il y aurait reconnu ses propres aspirations, à peine conscientes encore, et auxquelles il devait donner bientôt une expression autrement puissante.

Mais, pour éviter tout malentendu, il importe d'ajouter aussitôt que lorsqu'il se mit à graver, une douzaine d'années après Vignon, il ne se souvint nullement de la technique italienne et lâchée du Tourangeau. La sienne fut plus riche, visant à des effets plus subtils et issue directement de la tradition hollandaise.

Le peintre Vignon n'est pas moins intéressant que le graveur. Dans ses tableaux de l'époque italienne, comme dans le *Jésus parmi les Docteurs* du musée de Grenoble, signé et daté de 1623, et dans les *Noces de Cana* au Nouveau-Palais à Potsdam, exécuté probablement vers 1621-1623, il n'est encore qu'un disciple du Caravage, plus ou moins fidèle, avec déjà cette touche variée et papillottante, ces ombres douces et transparentes, ces recherches de matière et de ton qui lui viennent sans doute de Venise. *Esther devant Assuérus* ajoute beaucoup à cet ensemble de traits et les précise en même temps. Peinte sur une toile et avec une préparation vénitienne, et datée de 1624, elle appartient encore à l'époque italienne²; un autre tableau du même

t. IV, p. 303, n° CLXXXIX. En dernier lieu, elle fut publiée par W. Bode et H. de Groot, *L'Œuvre de Rembrandt*, 1908, Paris, vol. VIII, n° 90. Je remercie vivement M. Gabriel Rouchès, qui a bien voulu traduire la lettre.

2. Une réplique du tableau du Louvre appartient à la collection du docteur Henri Luge, à Marseille.

sujet (fig. 2) fut très probablement exécuté déjà en France, car il a l'air appauvri d'une réplique, les costumes de femmes y rappellent ceux d'Abraham Bosse, enfin la gravure par laquelle nous le connaissons est l'œuvre de Nicolas de Son, qui ne semble pas avoir quitté la France, où il a dû voir le tableau qu'il a reproduit. On constate d'abord, dans la peinture du Louvre, des rapports avec Lastman, qui a quitté Rome vers 1607, mais dont les œuvres et les disciples ont prolongé l'influence :



FIG. 6. — CLAUDE VIGNON. JÉSUS PARMI LES DOCTEURS. (Musée de Grenoble.)

Photo Ch. Piccardy.

l'interprétation de la Bible avec le savant appareil de costumes orientaux, de draperies, de vaisselle; la composition en diagonale, renforcée par l'effet parallèle du clair-obscur; les vigoureux empâtements des accents lumineux sur les plis, plus secs chez le Hollandais, plus fluides chez le Français, mais correspondant chez l'un et chez l'autre à un analogue tempérament de graveur. En même temps la capricieuse décomposition du ton en notes rares, bleues, jaunes, rouges, mauves, au milieu de ténèbres transparentes, et la touche généreuse, brillante comme de l'émail, font immédiatement penser à Bramer. Cependant, il n'est pas aisé de fixer le caractère des échanges entre celui-ci et Vignon. Tous deux étaient en Italie de 1616 à 1625, voire à Rome. Le Français était l'aîné de trois ans et il a signé déjà en 1624 le tableau

du Louvre, avec ses libertés de couleurs dignes de Bramer, chez lequel elles n'apparaissent pourtant que vers 1628-1630. Au lieu d'en conclure à l'influence qu'aurait exercée le Tourangeau sur le Hollandais, il est plus vraisemblable de supposer qu'il s'agit là de deux mouvements parallèles partant d'une source commune : c'était sans doute l'art de Domenico Feti. Son influence sur Bramer a été mise en lumière par l'historien du peintre hollandais, M. Wichman. Quant à Vignon, M. Weisbach a pensé à Carlo Saraceni. Il a souligné les traits qui unissent un *Reniement de saint Pierre* de Carlo Veneto et un *Lavement des Pieds* de Vignon à Nantes¹. Mais cet intéressant rapprochement ne semble pas probant : le tableau de Nantes, daté de 1651, est trop éloigné de la jeunesse de Vignon et de sa formation italienne pour nous renseigner sur elles.

Depuis que la collection Maurice Magnin s'est enrichie de deux charmantes peintures de Vignon, nul doute n'est plus permis quant à l'influence qui déterminait la couleur claire et précieuse, la touche brillante, les types romanesques d'Orientaux de leur auteur : l'influence de Feti, de ses tableaux clairs, comme la *Parabole des Vignerons*, au Musée de Berlin, y éclate.

Cependant l'art de ce milieu pré-rembraniste d'Italie, auquel Vignon se rattache par des liens si multiples ne suffit pas pour faire comprendre un tableau comme celui du Louvre. Un autre fond artistique s'y révèle à côté de l'incontestable personnalité du peintre. D'où viennent ces figures de femmes allongées, cette grâce mondaine de tous les personnages, cette élégance fantasque des accoutrements et des attitudes, ce modelé suave des visages, sinon de la tradition parmesane maintenue bien vivante dans la seconde école de Fontainebleau ? Esther et ses servantes, celle surtout, vue de face, qui lève le doigt d'un gracieux geste enfantin, sont assurément les sœurs des sveltes créatures de Jacques Bellange. Il nous reste aujourd'hui bien peu d'épaves de la peinture française de 1580 à 1630. Les tableaux de Bellange ont presque tous disparu. Mais une peinture que le Louvre doit à la générosité de M. A. Troubnikoff porte une signature authentique : A. Belange, 1591. La touche un peu lourde ne rappelant en rien le trait inspiré de Jacques Bellange, et l'initiale du prénom ne permettent pas de donner l'œuvre au graveur lorrain. Il s'agit probablement d'un de ses parents, qu'aucun dictionnaire ne signale d'ailleurs. Les types de femmes de l'*Esther* et le caractère arbitraire de la couleur sont nettement annoncés dans ce tableautin peint deux ans avant la naissance de Vignon. Quant à sa composition en diagonale, elle vient également de l'ancienne tradition française : dans l'école de Fontainebleau on en voit des exemples dès l'époque de Niccolo dell' Abbate, avec des détails analogues, comme l'amoncellement de vaisselle à l'avant-plan².

1. *Loc. cit.*, p. 78, 80 et note 11 à la p. 361 ; le tableau de Saraceni se trouve à la Galerie Corsini, à Florence, et fut reproduit chez Amadore Porcella, *Carlo Saraceni*, Venise, s. d. (1930), fig. 1, cat. p. 41 ; celui de Vignon est reproduit chez Weisbach, *loc. cit.*, fig. 21.

2. Musée du Louvre, Inv. : R. F. 11.991. Dessin à la plume et au lavis de bistre, rehaussé de blanc ; provenant de l'ancienne collection Rodrigues. Attribué à Niccolo par une ancienne inscription italienne, il concorde, pour le style, avec les dessins que l'on donne d'habitude à cet artiste.

(fig. 8). Et quand on compare l'*Esther* avec une *Adoration des Mages*, gravée par Dorrigny, d'après Georges Lallemand (fig. 9), la parenté de ces œuvres ne laisse plus aucun doute sur la véritable filiation du style de Vignon. Ayant pu, grâce à la mention de Mariette, rectifier la date probable du départ de Vignon pour l'Italie, qui doit se placer aux environs de sa vingt-troisième année, nous avons le droit de supposer qu'il a dû recevoir à Paris les leçons de Lallemand. L'atelier de ce maître totalement



Archives Phot.

FIG. 7. — A. BELLANGE, SALOMON SACRIFIANT AUX IDOLES. (Musée du Louvre.)

oublié fut, en effet, de 1610 à 1630 environ, le plus important à Paris avant le retour de Vouet : des maîtres comme Philippe de Champaigne, Poussin et Le Sueur y passèrent.

Le séjour italien et le contact avec l'art de Lastman ont permis à Vignon d'adoucir la manière artificielle de Lallemand par une légère nuance naturaliste. En plus, l'Italie a enrichi son métier d'une touche plus vigoureuse, lui a appris à exalter le ton et surtout a mis à sa disposition les fraîches ressources du clair-obscur, la nouvelle ambiance picturale qui l'accompagne, la vision de l'ensemble qu'il nécessite,

plus intense et plus homogène. Ce pas vers l'art baroque a été facile à franchir pour le contemporain des Fréminet, des Callot, des Bellange, des Lallemand, des Quentin Varin. La seconde école de Fontainebleau devait logiquement susciter quelques problèmes du nouveau style. N'est-elle pas sortie de la tradition directe du Parmesan, ce père de la déformation décorative ou expressive ? N'a-t-elle pas engendré l'exubérance mouvementée des peintres et des graveurs d'Utrecht et de Haarlem, les Goltzius, Bloemaert, Uijtewael, Spranger, Cornelis de Haarlem ? Quoi de plus normal que ce mariage d'une arabesque inquiète de la forme et d'une couleur bizarre avec les mystères du clair-obscur ? Ainsi furent séduits par la manière sombre Lallemand¹, Callot², Varin³ et Vignon. Ainsi, avec Bellange, ils ont formé dans l'histoire du maniérisme international un chapitre qu'il convient de qualifier de français, non pas pour leur nationalité, mais pour la qualité de leur art. C'est que tout artiste français profondément lyrique, qu'il soit un petit maître, comme Vignon, ou qu'il s'appelle Callot, Puget, Watteau ou Delacroix, effleure nécessairement l'expression baroque ; mais jamais elle ne sera chez lui pure et complète, jamais il ne se départira des éléments de pondération dans la composition, du penchant secret vers un rythme régulier — de la nostalgie, de la hantise du classicisme. Il y a dans l'attitude de Vignon envers la manière, comme dans les dessins de Bellange, autre chose encore qui fait penser à Watteau : en voulant s'exprimer par la grâce de la silhouette et par la beauté graphique du trait ou de la touche, il désire garder un équilibre entre son goût de l'arabesque abstraite et son sentiment de la vie frémissante. Pour y arriver, il atténue instinctivement la continuité froide des contours et communique des vibrations nerveuses à son coup de pinceau. Malheureusement, la maîtrise lui manque, et il amoindrit simplement la vertu expressive des formes, sa touche ne tient plus au volume, elle devient agitée et flottante. Dans sa vision mouvante et picturale il rejoint les maîtres du XVIII^e siècle, leur faire superficiel, mais parfois aussi leur esprit, dans quelques-uns de ses lavis et de ses sanguines, où des blondeurs exquises sont soudainement relevées par un accent vif et juste. Il a aussi quelque chose de leur sentiment du charme de la femme et de l'enfant. Comme certains personnages de Feti, ceux de Vignon, qui apparaissent dans les fonds de ses compositions, font tout naturellement penser à Fragonard et à Saint-Aubin.

Membre de cette famille spirituelle, le peintre d'*Esther* est plus délicat que

1. Voir sa série de sujets caravagesques gravés sur bois en « *chiaro-scuro* » et des scènes de genre, dont certaines le rangent à côté de Th. Rombouts ou de Gérard Seghers.

2. Les gravures connues : *Le Bénédicité* et *Le Brelan* ; un dessin signalé par E. Bock à Gotha, signé, représentant *Saint Pierre en prison* avec un éclairage artificiel (Cf. Weisbach, *loc. cit.*, note 14 à la page 359) enfin on trouve dans l'œuvre du graveur flamand Fr. Van den Wyngaerde (Huber et Martini, *Manuel*, Zurich, 1803, t. VI, p. 83) la mention d'une planche d'après Callot qui représente un effet de nuit.

3. Voir sa *Flagellation* de la cathédrale de Beauvais et sa *Mise au Tombeau* du Louvre, signée. Leurs effets de clair-obscur ne se rattachent pas à Caravage, mais à l'art des maniéristes florentins, et parmesans, à Lelio Orsi par exemple (comparer le tableau du Louvre au *Christ mort* de Orsi à la Galerie d'Este, à Modène).

Lastman, avec lequel il ne peut rivaliser pour la solidité de la touche et des volumes, pour le beau style de la graphie. Il est aussi plus brillant et plus raffiné que Bramer, qui le surpasse en magie sauvage de la couleur, en puissance concentrée des effets

lumineux. Son clair-obscur est plus diffus, moins décidé, mais les multiples nuances de la pénombre lui permettent des jeux de couleurs qui révèlent, comme ses dessins, une rare sensibilité des valeurs et un tempérament réellement pictural, en avance sur les hardiesses et les finesses de l'école française. Il crée non pas un pittoresque étalage de tons, mais une ambiance chatoyante, un climat exotique, où les couleurs se dissolvent et se pénètrent comme des parfums. Dans les épisodes de l'Histoire sainte où Lastman a vu du grave romantisme et du luxe écrasant, Bramer des féeries barbares, Feti des scènes intimes et émues, là où Rembrandt ne distinguera que du drame humain, Vignon désire montrer le faste éblouissant d'un Orient fabuleux et de la grâce mondaine, un peu mélancolique. On sent chez lui, comme chez Bellange, Callot et

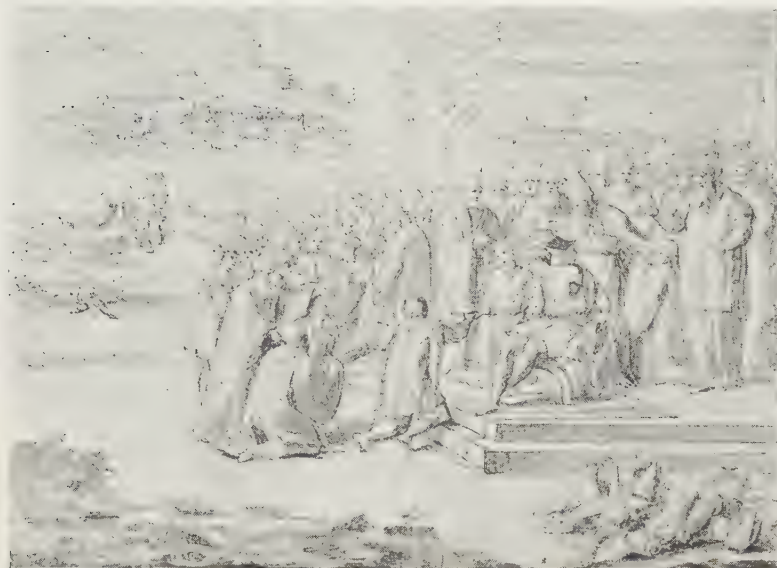


FIG. 8. — NICCOLO DELL'ABATE. (Musée du Louvre.)
AMBASSADEURS PRÉSENTANT UNE COURONNE AU ROI. DESSIN.

FIG. 9. — GEORGES LALLEMAND. ADORATION DES MAGES. GRAVURE DE DORRIGNY.

Abraham Bosse, un engouement pour le théâtre¹ qui a sans doute contribué

1. Il a illustré notamment de ses dessins les pièces suivantes : *L'Ariane*, de Desmaretz, 1639, gravée par A. Bosse; *Laure persécutée*, tragi-comédie de M. de Rotrou, à Paris, chez Antoine de Somnaville, 1640; *Aricie ou le Mariage de Tite*, tragi-comédie, à Paris, chez le même, 1647 (gravés par David).

à déterminer le caractère de son optique, de ses effets et de sa composition, avec ses architectures factices et comme provisoires, avec les protagonistes nettement séparés des groupes des choristes, avec l'avant-plan de repoussoirs, le premier plan démesurément développé et le reste de la scène traité sommairement, en toile de fond.

Il paraît juste que le peintre Vignon, non seulement le graveur, soit cité parmi les précurseurs de Rembrandt. Ne voit-on pas dans les deux tableaux de Grenoble et du Louvre la préoccupation du clair-obscur alliée à une gamme de tons rares et aux empâtements violents, tout comme chez Lievens et Rembrandt vers 1625-1630, des têtes de vieillards et de jeunes garçons enveloppées de la tendre poésie de l'ombre, le type de femme auquel Rembrandt a ramené plus tard Saskia annoncé dans le visage d'Esther ? Rien aussi ne fait mieux ressortir que cette comparaison toute la nouveauté du maître de Leyde, toute la part d'esprit qu'il a ajoutée à la peinture du milieu d'où il est sorti. L'optimisme latin éclate dans chaque coup de pinceau de Vignon ; mais cette attitude morale, qui a donné tant de chefs-d'œuvre, ne s'accompagne chez lui d'aucune élévation de l'âme et ne fait que le détourner de l'interprétation psychologique des sujets. L'émotion, il l'a effleurée dans ses premières gravures ; depuis, c'est plutôt par l'habitude contractée dans un milieu épris des recherches d'expression que par besoin intérieur, qu'il visera au lyrisme et au pathos. Il n'y a pas réussi, et mal servi par sa facilité technique, il n'est parvenu qu'à des effets incomplets ou grinçants, où il se rencontre avec certains Espagnols, en particulier avec Valdès Léal.

L'histoire de l'art devrait réserver à Vignon une place à côté d'Elsheimer, Lastman, Pynas, Bramer et Feti. Il témoigne que la France s'est jointe à ce cortège international et qu'elle a participé aux nouvelles recherches de l'effet pictural et de l'expression lyrique qui sont l'essence de l'art dit baroque. Les efforts indépendants et conscients de Vouet, de Le Sueur et de Poussin ont ramené le génie plastique national dans les voies du classicisme. L'art baroque resta, en France, relégué en province et réservé aux petits maîtres. Mais il n'en est pas moins curieux d'observer comment ses représentants modestes ont su réagir contre les formules dont ils se sont servis, et comment ils ont su en donner des interprétations françaises. Ainsi firent Bellange dans le milieu des maniéristes, Georges de la Tour dans celui des disciples du Caravage, Claude Vignon dans celui des précurseurs immédiats de Rembrandt. Visant à l'expression puissante, ils se sont défendus contre un réalisme vulgaire. S'écartant ainsi des Hollandais, ils n'ont pas pour cela suivi servilement les Italiens. Au moment où l'art d'un pays prend conscience de soi-même, les hésitations de ces égarés ont une signification singulière. Dans les créations de très grands artistes le génie plastique national se trouve exalté au point de devenir un mode d'expression des inquiétudes de l'humanité tout entière. Dans les œuvres de ces oubliés, il se laisse saisir dans ce qu'il a de plus vital, de plus secret.

Charles STERLING.



B.-C. RASTRELLI EN FRANCE

LE TOMBEAU DU MARQUIS DE POMPONNE

On ne sait que peu de choses sur Bartolomeo-Carlo Rastrelli avant son départ de Paris pour Saint-Pétersbourg. De sa jeunesse passée en Italie, nous ignorons tout, sauf que sa famille était de Florence et la date approximative de sa naissance : 1675. Lorsqu'il eut passé quelque temps en France et se décida, en 1715, à partir pour la Russie, engagé, par l'intermédiaire de Lefort, au service de Pierre le Grand, il se parait des titres, qu'il avait acquis, de chevalier de Latran et de comte du Pape, et il avait déjà un fils très doué, dont la renommée d'architecte devait éclipser plus tard, en Russie même, celle de son père.

Sur les travaux exécutés durant son séjour en France, nous ne disposons de renseignements que sur le tombeau de Simon Arnauld, marquis de Pomponne, élevé dans l'église Saint-Merry, à Paris, terminé en 1706 et resté intact jusqu'à la Révolution. Cet ouvrage devait avoir une influence décisive sur la carrière du sculpteur.

Ce tombeau est mentionné au XVIII^e siècle dans les descriptions de Paris ¹. Or nous possédons le contrat conclu avec l'artiste, et on y trouve la commande, les prix, les matériaux, l'ordonnance et les motifs du monument ². Il nous est possible, en outre, de nous faire une idée plus vivante de l'aspect de ce monument, grâce à onze dessins anonymes, jusqu'ici inconnus, datant des années de jeunesse de Rastrelli et de la période de sa vie qui précède immédiatement son départ pour la Russie.

Les originaux se trouvent à la Bibliothèque Nationale de Varsovie, dans un cahier de dessins d'architecture et de décoration qu'a laissé le fils du sculpteur, l'architecte Bartolomeo-Francesco Rastrelli. Cet important recueil, comprenant environ trois

1. G. Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, 1^{re} éd. 1706, t. I, p. 318 (et les éd. suiv.); Piganiol de la Force, *Description de Paris*, éd. 1742, t. III, p. 23; Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, éd. 1778, p. 470. Le reste de la littérature est donné par W. Neumann dans son livre : *Aus alter Zeit*, Riga, 1913, p. 17. Le livre de M^{lle} F. Ingersoll-Smouse, *La Sculpture funéraire en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1912, passe sous silence, peut-être par principe, le tombeau de Pomponne.

2. Cl. Cochin, *La chapelle funéraire des Arnauld à Saint-Merri de Paris et le tombeau du marquis de Pomponne par Bartolomeo Rastrelli*, Paris, 1912.

cents pièces de cet artiste et de ses collaborateurs, fut apporté en Pologne dès le XVIII^e siècle. Il appartenait, en 1782-1783, au comte Ignace Potocki, puis il demeura dans les familles Potocki et Branicki, au château de Willanów, près de Varsovie. En 1932, il devint, ainsi que certaines parties des œuvres d'art et de la



FIG. 1-2. — DESSINS DE RASTRELLI. (Bibliothèque Nationale de Varsovie.)
A gauche, variante des figures 5, 6 et 7. A droite, variante des figures 8 et 9.

bibliothèque de ce palais, propriété de l'État, à la suite d'une donation du comte Adam Branicki¹.

Les dessins que nous reproduisons sont des projets de tombeaux. Ils sont exécutés, en général, à la plume, sur des feuilles d'environ 33 × 22 centimètres, presque tous

1. Je suis redevable, pour les renseignements concernant la provenance de ces dessins, à la parfaite connaissance que possède, de la bibliothèque et des archives de Willanów, M. le docteur K. Piekarski, qui, le premier, a attiré mon attention sur eux.

à la même échelle, sans signature ni indication de sujet ou de date. Ils sont, sans aucun doute, de la main de B.-C. Rastrelli.

La présence même de ces dessins de sculpture parmi les dessins d'architecture du fils nous conduit aisément à cette attribution. D'autre part, leur style trahit le



FIG. 3-4. — DESSINS DE RASTRELLI. (Bibliothèque Nationale de Varsovie.)

A gauche, projet pour le tombeau d'un cardinal. A droite, dessin pour le tombeau du marquis de Pomponne.

commencement du XVIII^e siècle; leur technique ne contredit pas celle qu'on rencontre dans les dessins qui se trouvent à l'Ermitage attribués à B.-C. Rastrelli (catafalque de Pierre le Grand)¹. Au surplus, le rapprochement qui s'est fait dans notre esprit entre l'un d'eux et le texte du devis pour le tombeau du marquis de Pomponne, dont nous avons fait plus haut mention, ne nous a dès l'abord laissé aucun doute.

Tout s'y retrouve, en effet, dans le texte du contrat qui contient, suivant l'usage,

1. *Les trésors d'art en Russie*, t. III, Saint-Petersbourg, 1903, p. 18-19, 31.

une description littérale du modèle, faite par l'artiste lui-même : « Les armes..., le grand rideau..., l'architecture qui formera trois arcades..., les trois enfants qui tiennent le rideau..., le flambeau que tient un de ces trois enfants..., le tombeau..., la patte de lion qui soutient le tombeau..., le drap qui est dessus le tombeau..., un



FIG 5. — DESSIN DE RASTRELLI.
Variante des figures 1, 6 et 7.
(Bibliothèque Nationale de Varsovie.)

rouleau..., la demi-figure qui est dessus le tombeau (la Force)..., le portrait..., la bordure..., la figure de la religion..., le calice qu'elle tient à la main..., la figure qui représente la Prudence assise sur la corniche..., les serpents qui entortillent son bras..., le petit enfant qui est sur la corniche montrant le tombeau..., la mort (= tête de mort) qui est dessus le tombeau...¹ ». Voilà bien les détails que nous retrouvons sur le dessin. De plus, les pièces du blason étant celles des Arnauld (chevron, etc.), comment hésiter devant l'identification proposée ?

En dépit de légères différences entre le texte et le dessin — dues à l'intervention de M^{me} de Pomponne, qui fit ériger le monument — lorsque nous rapprochons l'un de l'autre, l'œuvre ressuscite dans son ensemble devant nos yeux : les deux documents, bien qu'ils se rapportent à deux époques successives de la réalisation du monument, se complètent.

Dans la maquette, ainsi que l'indique le texte du devis, il y avait en outre, comme amortissement des piliers, un vase qui fut supprimé à l'exécution sur l'ordre de la fondatrice ; de même « la trompette et la torche... et le ruban qui la lie... », détails que le dessinateur a également omis².

Il faut encore insister sur le caractère d'une composition surchargée de détails ; la richesse des matériaux en accusait encore la surabondance ; le tombeau offrait les changeantes couleurs de ses marbres, où brillait l'éclat des bronzes et des dorures.

Pour les autres dessins, en l'absence de tout document qui puisse nous servir de guide, nous n'avons pas eu la bonne fortune de pouvoir aussi sûrement identifier les person-

1. Cochin, *l. c.*, p. 26-28.

2. M. Cochin, *l. c.*, s'est imaginé inexactement les « trois arcades » comme base du monument, et la tête de mort et autres accessoires placés à la partie inférieure comme « une mort de bronze doré soufflant dans la trompette de la gloire » (p. 13). Il cite aussi mal à propos le tombeau de Languet de Gergy par P.-A. Slodtz, à Saint-Sulpice, comme ayant « de grandes ressemblances avec celui de Pomponne » (p. 19).

nages. Nous pouvons seulement les grouper pour le moment d'après leurs sujets et y reconnaître des projets pour trois tombeaux, destinés sans doute à diffé-

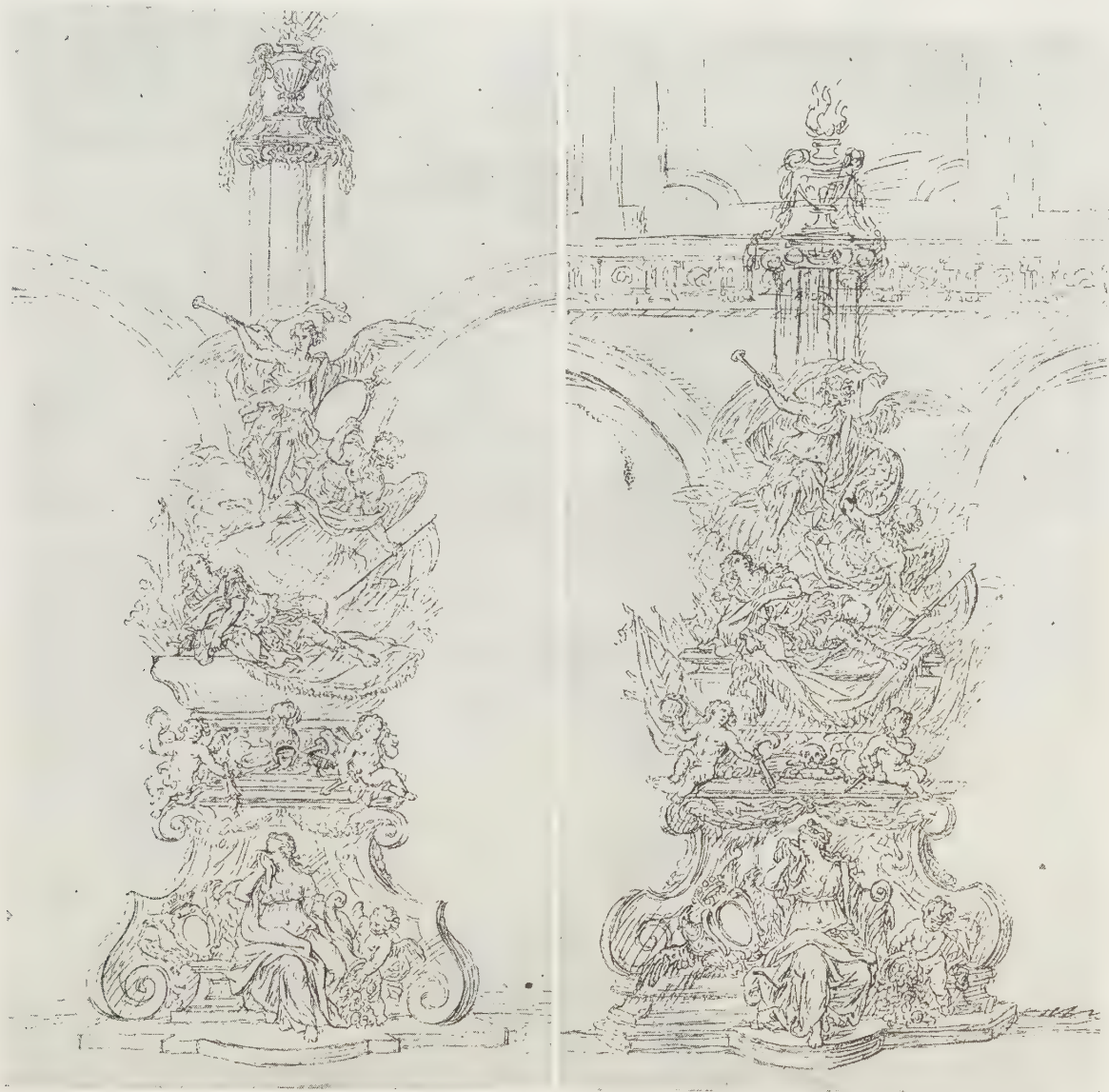


FIG. 6-7. — DESSINS DE RASTRELLI. Projets pour le tombeau d'un homme de guerre.
(Bibliothèque Nationale de Varsovie.)

rents emplacements : 1^o tombeau d'un cardinal (deux feuilles de variantes); 2^o tombeau d'un homme de guerre (cinq variantes); 3^o tombeau d'un inconnu (trois variantes).

Le projet de monument pour un cardinal rappelle, par son motif principal, le tombeau du cardinal Mazarin, par Coysevox (1692), au Collège des Quatre-Nations.

Dans l'une des variantes, l'allégorie représentant la Charité est la même, renversée, que celle du monument du pape Urbain VIII à Rome, par le Bernin, et les Renommées ailées, sonnant de la trompette, sont peut-être inspirées du monument de Grégoire XV, par Pierre Le Gros, le jeune, qui se trouve également à Rome, en l'église Saint-Ignace.

Dans ce même projet on voit encore, au sommet de la composition, le Temps avec sa faux. Cette allégorie sera également employée par l'artiste dans le troisième projet pour l'homme de guerre inconnu. Il la placera, en effet, au-dessus du héros allongé sur le cercueil, devant un fonds d'emblèmes guerriers, alternativement avec la Renommée.

D'autres figures humaines apparaissent encore, en des attitudes différentes et dans toutes les zones de la composition, du sol au sommet : ce sont des génies supportant des armoiries, un portrait, le drap ou des emblèmes ; sur le soubassement, une pleureuse avec ou sans l'Abondance.

L'architecture est aussi très variée : tantôt elle s'élargit, tantôt elle s'affine et s'allonge, parfois le monument est logé tout entier dans une niche, ou s'adosse à un pilier. A ces conceptions différentes répondent des combinaisons variées de motifs architectoniques et ornementaux, et des figures qui attestent la richesse de l'invention en même temps que le caractère baroque du style.

Le quatrième monument est le plus simple. L'artiste n'y fait figurer qu'un buste, une figure allégorique de femme et une autre d'enfant, sans renoncer pourtant, dans les deux cas, à la richesse du fonds. L'une des variantes présente une draperie relevée, légèrement indiquée au crayon.

Il est à présumer que la composition de tous ces dessins a été envisagée en vue de la polychromie ; c'est ce qu'on peut conclure de leur analogie avec le monument de Pomponne et du goût général de l'époque.

Outre les onze dessins collés sur les dernières pages du cahier, qui porte le titre : *Ornements d'églises et monuments*, on trouve dans la même collection un autre cahier : *Fenêtres, portes et ornements*, où sont encore deux esquisses peu importantes de Rastrelli. L'une se rapporte au monument du cardinal (variante du sommet de la niche), la seconde est un essai pour placer le quatrième monument dans une niche.

Les personnages pour qui furent conçus ces monuments demeurent anonymes, mais tous, sans aucun doute, étaient français : les deux premiers, en tout cas, n'appartiennent pas à la société russe. Exécutés sans doute durant les années qui précèdent 1715, ces projets permettent d'évoquer l'atmosphère où évoluait Rastrelli. On y reconnaît le milieu de Coysevox, l'art de Le Gros, les traditions de Bernin. Rien n'indique que notre sculpteur ait subi l'influence d'Oppenord, avec qui, il aurait pu collaborer pour un autel de Saint-Merry¹. Le « Toscan francisé » est, en effet, dans ses projets de tombeaux, plus classique et moins macabre. Les motifs et les formes en étaient empruntés au pompeux appareil funéraire de ce temps.

1. Cochin, *l. c.*, p. 15.

A l'époque la plus ancienne de son activité, Rastrelli, bien qu'ayant déjà atteint la maturité, demeure imprégné de réminiscences des maîtres romains et parisiens : habile et audacieux dans ses grandes entreprises, sa vraie personnalité ne se dégage que lorsqu'on envisage ses œuvres capitales, exécutées en Russie, où il resta au service de la cour jusqu'à sa mort, en 1744. Ce sont principalement : l'image inoubliable de

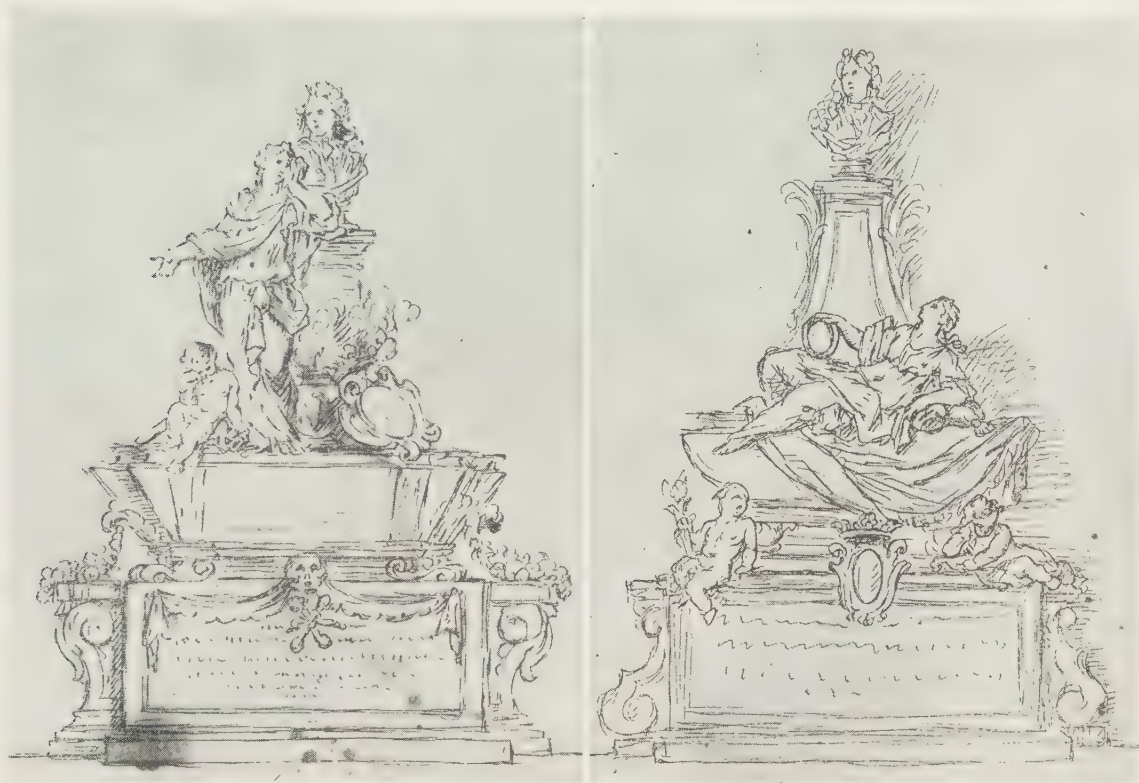


FIG. 8-9. — DESSINS DE RASTRELLI. (Bibliothèque Nationale de Varsovie.)

l'impératrice Anne avec un page nègre, puis la statue équestre de Pierre le Grand, sur la place des Ingénieurs, à Saint-Petersbourg, achevée avant l'œuvre célèbre de Falconet, mais érigée seulement après elle.

Exécutés par un artiste qui cessa ensuite de participer au mouvement artistique français, les dessins que nous venons de signaler nous font mieux connaître le talent de Rastrelli; ils nous offrent un exemple caractéristique du style baroque relativement mesuré qui régnait en France au début du XVIII^e siècle.

ZYGMUNT BATOWSKI.



LES JUBÉS DES CORDELIERS ET DE SAINT-GERMAIN L'AUXERROIS

DANS les cartons de la collection Masson, à l'École des Beaux-Arts, se trouve un dessin anonyme qui porte l'inscription, probablement contemporaine de son exécution : *Porta in parise*. D'après sa facture presque pointillée, qui rappelle Dumoûtier, ce dessin me paraît remonter à la fin du xvi^e siècle ou au début du xvii^e siècle. Il n'a d'ailleurs qu'une valeur documentaire (fig. 3). L'étrange jargon qui unit le latin ou l'italien *porta*, à la forme *parise*, laquelle évoquerait plutôt une prononciation germanique, laisse imaginer que l'auteur était allemand. Peu importe, d'ailleurs. Heureuse-

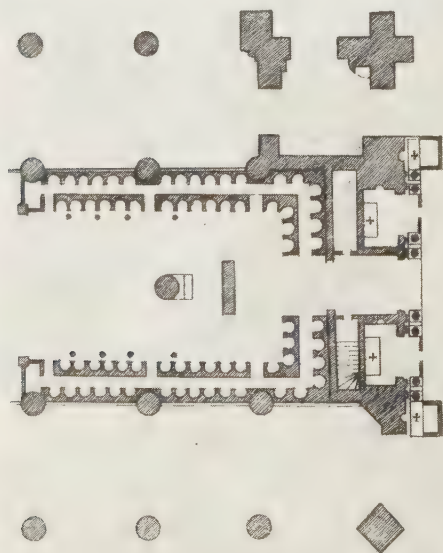


FIG. 1. — PLAN DU JUBÉ
DE SAINT-GERMAIN L'AUXERROIS. (Cabinet des Estampes.)

ment un possesseur plus tardif a noté au crayon, d'une écriture que le temps a presque effacée, mais qui demeure cependant bien lisible sur l'original : « C'est aux Cordeliers ce qui séparait la nef du chœur. » L'imparfait démontre que cette seconde inscription est postérieure à 1802, date à laquelle l'église des Cordeliers fut démolie. On sait que, de cet important couvent, il ne reste aujourd'hui que le réfectoire et le dortoir, qui abritent le Musée Dupuytren.

La « porte parisienne » est bien, en effet, un jubé à trois arcades, dont la centrale est seule ouverte, alors que les deux autres, aveugles, laissent voir des chapelles dont l'autel paraît au fond. *A priori* il n'existe aucune raison de se méfier de l'inscription mise ainsi sur le dessin, mais il n'est point cependant sans intérêt d'en vérifier l'exactitude. On y parvient grâce à une sépia de la collection



FIG. 2. — DÉMOLITION DES CORDELIERS. SÉPIA DE LA COLLECTION DESTAILLEURS. (Cabinet des Estampes.)

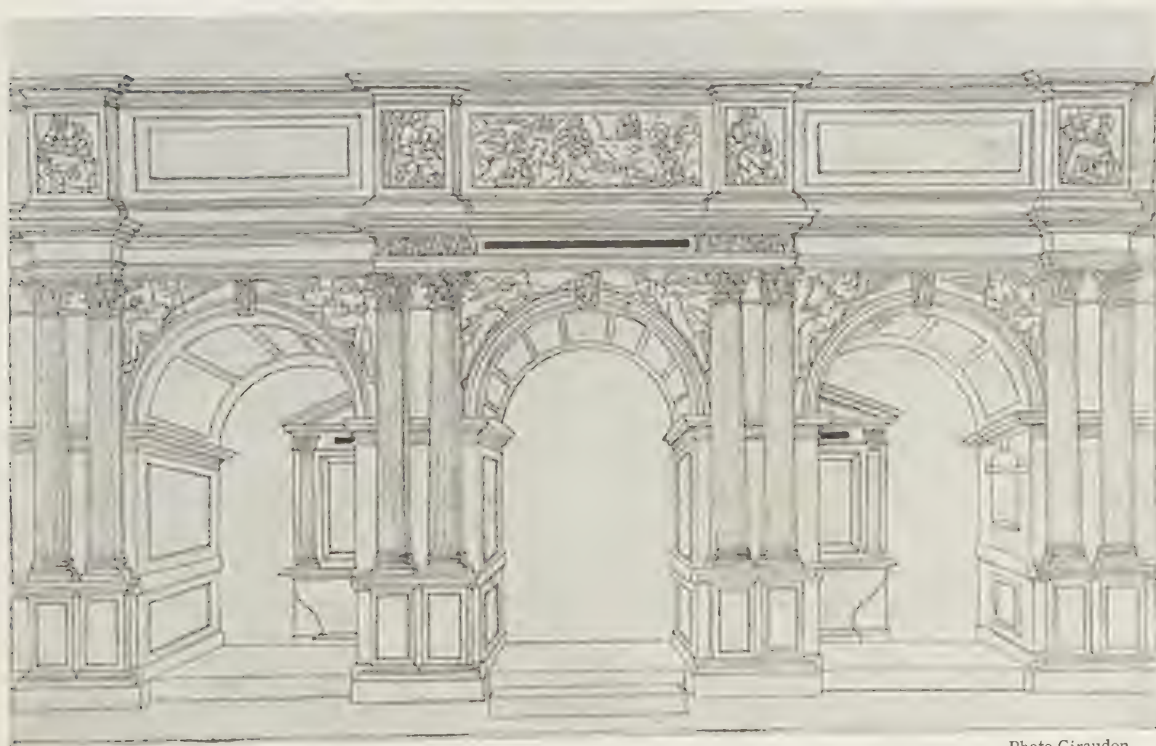


Photo Giraudon.

FIG. 3. — LE JUBÉ DES CORDELIERS. DESSIN DE LA COLLECTION MASSON. (École des Beaux-Arts.)

Destailleurs¹, représentant la démolition de l'église des Cordeliers (fig. 2). Le jubé a encore été à peine attaqué, tandis que le chœur est déjà complètement découvert. En dépit d'une représentation « à l'artiste », et qui ne vise aucunement à la précision, on reconnaît les principales caractéristiques du dessin de l'École des Beaux-Arts : les trois arcades dont la centrale est seule ouverte, les colonnes corinthiennes accouplées de part et d'autre de ces arcades, la longue balustrade pleine au-dessus. A vrai dire on découvre, à l'aplomb des arcades latérales, de petits édicules, des sortes de niches, dont l'une est d'ailleurs déjà détruite. Il est probable qu'il s'agit d'adjonctions postérieures.

Les guides, qui s'étendent complaisamment sur les tombeaux des Cordeliers, sont fort discrets sur le jubé : « L'architecture du jubé est assez belle, écrit Sauval, que Piganiol de la Force a à peu près textuellement copié. Il est orné de deux niches remplies des figures de saint Pierre et de saint Paul, faites par Boudin. Les deux figures sont des plus accomplies que ce sculpteur ait faites... » Les niches en question pourraient bien être celles dont nous avons parlé.

Doyen et Monchy, dans l'inventaire qu'ils dressèrent en 1790², consacrent quelques lignes au jubé : « La séparation du chœur est en pierre d'un goût gothique, décoré d'anges, d'ornements et bas-reliefs; les portes sont en bois, décorées par quatre figures bas-relief... je crois cette partie ornée par Poncet. Au-dessus est un bas-relief représentant une Descente de croix accompagnée de deux adorateurs; au-dessus s'élève un très grand Christ accompagné par la Vierge et saint Jean. Les figures sont colossales et sculptées en pierre. D'un côté de la porte : saint Pierre, sculpté en pierre et colossal, de l'autre côté : saint Paul. Ces figures sont sculptées par Poncet. » De ce verbiage il n'y a pas grand'chose à tirer, si ce n'est quelques confirmations : présence d'anges et *surtout*, au-dessus de l'arcade centrale, la « Descente de croix accompagnée de deux adorateurs », qui sont des anges.

Donc nous devons nous représenter ce jubé comme conforme au dessin, avec deux niches surajoutées et, au-dessus de la partie centrale, des rondes-bosses : une Crucifixion entre la Vierge et saint Jean. Le mot « gothique », dont se servent Doyen et Monchy, n'a rien qui puisse surprendre, il est courant à leur époque pour désigner l'architecture de la Renaissance. Ajoutons que ce jubé a dû être construit tout à la fin du xvi^e siècle, puisqu'en 1580 eut lieu le grand incendie qui ravagea l'église de fond en comble, et que le chœur, commencé en 1582, fut béni en 1585, tandis que la nef et les bas-côtés furent refaits en 1606 seulement.

L'intérêt principal de notre dessin n'est pourtant pas de nous restituer un monument, vénérable sans doute, mais qui ne devait pas être de premier ordre. Il en évoque un autre, dont l'importance est singulièrement plus grande : le jubé de Saint-Germain l'Auxerrois.

1. Cabinet des Estampes, Ve 53d, tome II, fol. 51.

2. Inventaire des peintures et sculptures du Couvent des Cordeliers à Paris, dressé par MM. Doyen et Monchy en 1790. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1880-1881, p. 265.

De ce jubé, chef-d'œuvre de Pierre Lescot et de Jean Goujon, qui fut détruit par les chanoines du XVIII^e siècle, il ne nous reste, malheureusement, aucune représentation. Mais nous possédons son plan gravé dans le plan général de l'église (fig. 1)¹. Un simple coup d'œil en fait ressortir la conformité générale avec le dessin de la collection Masson : ce sont les trois mêmes arcades, dont la centrale est ouverte, les mêmes chapelles latérales, avec autel au fond, les mêmes colonnes accouplées encadrant les arcades. Cependant, à Saint-Germain les arcades latérales étaient légèrement plus étroites que l'arcade centrale.

Mais de l'élévation du jubé, à Saint-Germain l'Auxerrois, nous avons des descriptions qui ne laissent rien à désirer. Voici celle de Sauval, que je prie de suivre sur le dessin de la collection Masson :

« Le jubé est un ouvrage de Clagny et de Goujon, celui-ci le meilleur sculpteur, l'autre le meilleur architecte de son temps. Il est porté sur trois arcades et fermé d'un mur à hauteur d'appui. Ces arcades sont élevées sur un grand socle en marbre. On entre dans le chœur par celle du milieu ; les deux autres servent de chapelles. Leurs jambages sont revêtus chacun de deux colonnes corinthiennes, et leurs ceintres ou reins rehaussés d'anges de bas-relief, tenant à la main les instruments de la Passion. Sur l'appui du jubé se voyent les quatre évangélistes de basse-taille et posés au-dessus des colonnes. Au milieu Goujon, dans un bas-relief, a représenté Nicodème qui ensevelit le Sauveur en présence de la Vierge. »

Tout y est : la Pietà, les évangélistes au-dessus des colonnes, les anges dans les écoinçons. On remarquera que, dans notre dessin, ces anges portent aussi les instruments de la Passion : dans les mains de celui de gauche on voit fort nettement les clous.

Véritablement, si l'on ne connaissait les sculptures originales de Jean Goujon, qui sont arrivées au Louvre par des enchaînements où aucun maillon ne fait défaut, on se jurerait, en face du dessin de l'École, devant une élévation du jubé de Saint-Germain l'Auxerrois. Dans son livre sur Goujon², M. Vitry proposait, pour imaginer ce jubé, de recourir à la comparaison avec des monuments épargnés, dont nous avons au moins des gravures, comme le jubé de Saint-Étienne de Troyes. Notre dessin nous fournit une approximation certainement beaucoup plus grande.

Il nous atteste aussi — ce qui n'est point négligeable pour l'histoire des arts — l'admiration dont jouissait le jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, élevé en 1544 : cinquante ou soixante ans après, on ne croyait pouvoir mieux faire que de le copier à l'église des Cordeliers.

Pierre du COLOMBIER.

1. *Plan de la paroisse royale de Saint-Germain l'Auxerrois, divisée en neuf quartiers, fait par ordre de M. Labrière, curé de ladite paroisse en octobre 1739.* Cabinet des Estampes, topographie, Paris.

2. *Collection des Grands Artistes*, p. 40.



FIG. 1. — LE CARDINAL CASANATA. STATUE, MARBRE (detail). (Rome, Biblioteca Casanatense.)



NOTES HISTORIQUES SUR L'ŒUVRE ET LA VIE DE PIERRE II LE GROS

PIERRE II LE GROS, fils de Pierre Le Gros, premier du nom, sculpteur, membre de l'Académie royale, et de Jeanne Marcy, fut baptisé à Paris le 12 avril 1666. Elève de l'Académie, il emporta le premier prix de sculpture en 1686 et partit pour Rome en 1690. A l'Académie de France, il fit pour le Roi une copie d'un marbre antique célèbre : la pseudo *Vetturie*. En 1695, sollicité par les jésuites de prendre part au concours ouvert pour la décoration de la chapelle Saint-Ignace du Gesù, il vit choisir le modèle qu'il avait préparé en secret et dut quitter notre Académie.

Son heureuse et brillante carrière fut dès lors toute romaine et les œuvres que j'énumère plus loin en composent seules l'histoire. Il revint mourir à Rome le 3 mai 1719.

Au temps où, membre de l'Ecole française de Rome, je choisis Le Gros pour sujet du « mémoire » que je devais, à ce titre, présenter à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Le Gros n'avait guère fait l'objet que de deux articles, œuvres de MM. Lex, Martin et Castan, publiés dans les actes de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts en 1890 et 1891 et d'une notice du *Dictionnaire des sculpteurs* de M. Lamy. Au reste, ces trois articles contenaient tout ce qu'offre la récente brochure de M. Baumgarten, occasion des présentes notes, moins, bien entendu, le talent.

« Votre sujet de thèse est excellent, je vous inscris dès à présent comme l'ayant retenu. » C'est en ces termes que, le 5 janvier 1917, M. André Michel répondait à la lettre où je lui annonçais mon intention de présenter à l'École du Louvre un travail sur le sculpteur Pierre II Le Gros. Sans doute les archives de cette École sont-elles en désordre, puisque l'an dernier, malgré mon « inscription », un brillant élève étranger choisissait, traitait et faisait approuver par ses maîtres une thèse sur le sujet que j'avais « retenu »... il y a dix-sept ans, il est vrai.

Cette année de recherches, de courses à travers les couvents et les palais, de conversations avec les tenants, rares alors, du « baroque » c'est avec bonheur que je me la rappelle. Pourtant Le Gros ne me porta pas chance. Le rapport de Mgr Duchesne à l'Institut, en fin d'année, souleva la stupéfaction, puis l'indignation de M. Prou, directeur bienveillant, mais « baroque », lui aussi, de l'École des Chartes;

j'étais désormais rayé des papiers de ce fanatique ami des études médiévales; il me le fit bien voir. D'autres circonstances adverses m'empêchèrent de publier mon travail. De guerre lasse, j'abandonnai Le Gros dans un tiroir. Je bénis M. Baumgarten et son

curieux essai, qui m'obligent à l'en sortir. Du coup, me voilà fort bien placé pour comparer la méthode des jeunes historiens de l'art à celle, peut-être un peu étroite, que jadis on nous avait enseignée.

Pour créer une science nouvelle, le mode habituel est de créer un vocabulaire. L'urbanisme est né de cette façon et l'histoire de l'art est désormais une science grâce à la « stylistique » et à l'« analyse formelle ». Là où nous distinguons l'ornement de la structure, les jeunes historiens de l'art discernent les « masses » des « effets »; nous voyions des « niches », ils aperçoivent des « concavités qui dépassent leurs limites géométriques et vont se répercutant dans tout l'édifice »; nous disions « colonnes », ils disent « énergies verticales »; nous parlions de « murs », ils sentent des « tendances parallèles ».

L'histoire de l'art, en ce temps, a aussi une méthode

qui est la comparaison, érigée en loi universelle. Il convient de comparer l'art à la littérature, à la musique, à la philosophie, aux sciences et même, je pense, à la cuisine. La comparaison de la littérature avec l'art va d'ailleurs, on nous l'annonce, devenir une discipline particulière en attendant de devenir une « science », elle aussi.

Ce vocabulaire et cette méthode, employés avec goût et discernement par des maîtres éprouvés, ont donné des résultats brillants. Il faut bien dire que souvent, entre les mains de leurs élèves, cet éclat s'évanouit sans laisser rien subsister.



FIG. 2. — TOBIE LE PÈRE ET GABEL. BAS RELIEF, MARBRE.
(Rome, Monte di Pietà.)

Nous avons montré ici que dix personnes, examinant avant Pierre du Colombier et moi-même un manuscrit de Serlio, contentes de trouver dans les dessins qu'il offrait un thème à développements esthétiques, n'ont pas songé à chercher ce qu'était ce texte, à l'analyser, à en tirer les multiples enseignements qu'il donne sur l'art en France et en Italie. Leur étude a donc été à peu près vaine. Prenez au contraire un volume de notre collection *L'Art français* ; même si, d'aventure, il est rédigé sans génie, la méthode que nous y maintenons et qui ordonne tous les faits lui confère une utilité permanente.

Oublier les archives au profit des bibliothèques, moins rébarbatives ; oublier l'histoire au profit de la littérature, de la poésie, de la philosophie ; généraliser sans craindre les contradictions ; développer avec éloquence les lacunes d'une biographie et inventer des dialogues ; évoquer Freud à propos de saint Louis de Gonzague et les tutus de l'Opéra à propos des statues des anges ; « opposer » hardiment le Roi-Soleil et la Nuit, l'Église et le *Dictionnaire* de Bayle, le dix-huitième siècle-tragédie et la Révolution-cinquième acte ; user enfin d'un style heureusement syncopé et d'une syntaxe hardie¹, tel est, semble-t-il, le secret pour séduire un jury d'examen et, d'ailleurs, pour composer un livre brillant et de lecture agréable.

Très au fait de l'art des diverses parties de l'Europe au xviii^e et au xix^e siècle, M. Baumgarten n'est pas moins au courant des théories les plus récentes sur le « baroque ». Il exprime à merveille les sentiments variés que lui inspirent les œuvres d'art. Encore incapable de rivaliser avec lui en ce domaine élevé, je voudrais collaborer à son œuvre, la compléter en apportant aux historiens de l'art quelques-uns des faits précis que j'ai pu colliger. Ils pourront donner une base solide à d'excellents développements nouveaux. Dieu sait quand je pourrai publier un livre sur Le Gros et s'il est utile que je le fasse. Mais l'œuvre de cet artiste est assez importante pour qu'il soit nécessaire d'en marquer les étapes principales : l'essentiel des faits sera donc rassemblé ici.

J'insisterai surtout sur la chronologie et suivrai dans ces notes les divisions adoptées par M. Baumgarten².

ŒUVRES EXISTANTES

Combat de gladiateurs. — Bas-relief de marbre (1691-1695). Paris, École des Beaux-Arts. Il n'y a guère à ajouter à ce qu'en dit E. Müntz. (*Guide de l'École nationale des Beaux-Arts*, Paris, 1899, p. 46.)

Vestale, ou *Vetturie*, ou *Thusnelda*. — Statue de marbre copiée sur l'antique. Paris, Tuileries.

M. Baumgarten la date « vers 1693 (?) ». La lecture de la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome* montre que le modèle fut commencé peu après le 9 septembre 1692 et la statue terminée quand Le Gros quitta l'Académie, au début de novembre 1695, pour exécuter le groupe destiné au Gesù (*vide infra*).

1. « Très en vogue, les figures allégoriques » ; « l'immobilité de la pierre est entre-pénétrée par deux mouvements ».

2. Sandor Baumgarten, *Pierre Le Gros, artiste romain* ; Paris, E. Leroux, 1933, in-8° (Travaux édités par le centre d'études hongroises en France, n° 3).

Minerve. — Bas-relief de marbre, en médaillon; naguère au château de Gatschina, en Russie.

Comme M. Baumgarten, je ne l'ai pas vu et m'en rapporte à la publication de M. P. Veiner¹. Voir aussi les *Œuvres non mentionnées*.

La Religion fulminant l'Hérésie. — Groupe de quatre figures de marbre. Rome, église du Gesù. La maquette se trouve au Musée Fabre, à Montpellier. (Fig. 3.)

La *Correspondance des Directeurs* montre que le modèle était fait avant novembre 1695. Bertolotti date l'œuvre de 1695-1698². Le fait est que la chapelle ne fut ouverte au public que le 7 octobre 1699³.

Putti. — Huit statuettes de bronze de la balustrade qui précède l'autel de saint Ignace. Rome, église du Gesù.

M. Baumgarten fonde cette attribution sur une note manuscrite de C. Bicarelli en marge d'un exemplaire de son article sur quelques sculptures du Gesù et sur le fait qu'il distingue les huit *putti* de Le Gros, d'un caractère « poncif et lourd », des huit *putti* d'Angelo Rossi, « modelés avec verve et esprit ». Ceci fait honneur à l'acuité de son sens critique; je n'ai pas encore d'opinion sur le sujet.

Saint Louis de Gonzague enlevé au Ciel. — Bas-relief de marbre. Rome, église Sant'Ignazio. (Fig. 4.)

Cette œuvre « impreggiabile di un eccellente scultore, benchè giovane »⁴ est datée par M. Baumgarten « 1696-1699 ». On peut resserrer les dates. Le prince Scipione Lancellotti⁵ avait payé cet autel nouveau pour qu'on y transférât (c'était la sixième translation) le corps du saint. Le 30 avril 1698, la fabrique payait la pierre destinée à la chapelle⁶; le 19 décembre 1699,

l'autel était consacré¹ et le 26 décembre la chapelle ouverte au public².

Tombeau de Grégoire XV et du cardinal Ludovisi. Bronze, marbre et stuc. — Rome, église Sant'Ignazio, œuvre exécutée en collaboration avec Monnot. Camille Rusconi aurait, d'après Pascoli³, été employé par Le Gros à l'exécution des statues des quatre Vertus.

Castan dit « vers 1710 »⁴, M. Baumgarten « 1697-1710 ». Voici une approximation plus grande : Valesio, à la date du vendredi 13 septembre 1709, dit : « Essendosi dato principio da PP. Gesuiti alla costruzione del magnifico deposito di Gregorio XV... hoggi, havendosi aperta la tomba, tolsero il cadavere... e lo tumulavano sotto al nuovo deposito che costruiscono »⁵.

Mausolée de la maison de Bouillon. — Cluny, chapelle de l'Hôtel-Dieu et musée Ochier (fragments).

« 1698-1710 », dit M. Baumgarten. MM. Lex et Martin⁶ et Castan montrent que l'œuvre fut exécutée à Rome entre le 3 juin 1697, date de l'entrée du cardinal dans la ville, et le 5 août 1710, date à laquelle le Parlement de Paris rendit un arrêt contre lui. Un billet de l'architecte Denis Martin daté de Cluny, 12 août 1698⁷, montre qu'à ce moment le travail était non seulement commandé, mais entrepris. Un procès-verbal, rédigé peu après à Cluny en exécution de l'arrêt de 1710, disait que les travaux n'étaient pas achevés. Le cardinal de Bouillon était grand ami des jésuites, premiers protecteurs de Le Gros.

Sainte Christine et sainte Thérèse. — Statues de marbre. Turin, cathédrale (jadis à l'église Sainte-Christine du Carmel de la même ville).

1. *Staryé Godi*, 1914.

2. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma*, p. 174-175, d'après le *Libro per li conti colli operai della nuova cappella del N. S. P. Ignazio, cominciato l'anno 1695*.

3. *Traslazione del corpo del SS. P. Ignazio*, Rome, Bibl. Vittorio Emmanuele, fondo Gesuitico, ms. 1526 (3655), fasc. 2.

4. Le P. A. Pozzo, *Perspectiva pictorum atque architectarum*, 1723, t. II, pl. 62, dont le texte, désignant évidemment Le Gros, identifie l'auteur.

5. Le prince Lancellotti, qui a bien voulu répondre à mes questions avec beaucoup de bonne grâce, n'a jusqu'ici rien retrouvé sur cette construction dans ses archives.

6. *Giornale della Fabrica di S. Ignazio*, 1656-1727, p. 168. Rome, Archivio di Stato.

1. Le P. Rinaldi, *La Fondazione del Collegio romano*, Arezzo, 1914, in-8°.

2. *Avvisi di Roma al cardinale Marescotti*. Rome, Bibl. et fondo Vittorio-Emmanuele, ms. 789, fol. 446, v°.

3. *Vite degli Scultori*, Rome, 1730, p. 261.

4. Aug. Castan, *Le sculpteur Pierre Legros et le mausolée... de Bouillon à Cluny*, dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1891.

5. Valesio, *Diario*, t. 16, fol. 248. Rome, Archivio capitolino.

6. H. Lex et P. Martin, *Le mausolée des ducs de Bouillon à Cluny*, dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1890.

7. Archives du Musée des monuments français, p. p. J. Guiffrey, t. I, p. 147, note.



FIG. 3. — LA RELIGION FULMINANT L'HÉRÉSIE. GROUPE, MARBRI.. (Rome, église du Gesù.)

« Vers 1700 », dit M. Baumgarten, qui se demande si ces statues n'ont pas été d'abord destinées au mausolée des Bouillon, puis réemployées. L'hypothèse est ingénieuse mais rien ne l'appuie.

M. le comte Alexandre Baudi de Vesme, dans une lettre qu'il m'adressa, supposait que ces statues avaient été commandées à l'artiste et données aux carmélites non par les princes de Savoie alors régnants, mais par « Madama Reale », Marie-Jeanne-Baptiste, duchesse douairière, dont la maison avait une administration complètement séparée de celle de son fils Victor-Amédée II et dont les livres comptables manquent. C'est ainsi qu'on n'a aucune trace des travaux faits pour elle par Filippo Juvara, le célèbre architecte, au château de Turin, depuis nommé, à cause d'elle, *palazzo Madama*. En tout cas le dessin de la façade de l'église fut fait par Juvara en 1716¹ et cette façade élevée en 1717², aux frais de cette princesse.

Il convient de noter que Juvara passe pour avoir construit la chapelle des Antamoro à San Girolamo della Carità, à Rome, où nous retrouverons Le Gros au travail (*vide infra*), et que Juvara, collègue de Pierre Le Gros à l'Académie de Saint-Luc depuis le 3 avril 1707, résidait habituellement à Rome l'hiver.

Le Pape [Clément XI] et les Vertus. — Bas-relief de terre cuite. Rome, Accademia di San Luca.

« Cette œuvre, dit M. Baumgarten, fut probablement le morceau de réception à l'Académie de Saint-Luc, dont l'artiste devint membre vers 1700. » Les archives de l'Académie montrent que Le Gros, proposé à l'Académie le 10 octobre 1700, ayant remis son bas-relief à l'Académie le 8 octobre 1702, fut reçu ce même jour³.

La Religion. — Statue de stuc. Rome, église des Santi Apostoli.

« Après 1702 », dit M. Baumgarten; c'est, en effet, le 26 février 1702 que Clément XI posa la première pierre de l'édifice. Cette statue a dû être exécutée entre le 6 février 1706, date à laquelle les pères du couvent traitent pour la

voûte avec des stuccateurs (cette voûte avait été commencée en août 1705, d'après Valesio¹), et le 22 juin 1709, date à laquelle on s'inquiète de la couverture nécessaire aux stucs faits et mis en place « con tanta spesa »². Le Gros reçut pour son travail 60 écus romains, la matière première fournie³. Ce fut le prince Panfilì qui fit, en partie, les frais de la reconstruction.

Saint Thomas. — Statue de marbre. Rome, basilique Saint-Jean-de-Latran.

« 1703-1713 », dit M. Baumgarten. Les archives du Latran permettent de suivre jour par jour, pour ainsi dire, l'histoire de cette statue, depuis le 3 mai 1705, jour où l'on paie le charpentier qui a entouré la niche d'une palissade, jusqu'au 20 mai 1711, où Le Gros se déclare satisfait de la mise en place, en passant par la confection du modèle et les deux voyages à Carrare pour amener le marbre⁴. La statue avait été payée par le roi de Portugal, que Clément XI remerciait par bref du 20 octobre 1703⁵.

Saint Barthélémy. — Statue de marbre. Rome, basilique Saint-Jean-de-Latran. Une réduction ou un modèle a passé, en 1779, à la vente Terray.

« 1703-1713 », dit M. Baumgarten. L'histoire de cette statue est moins connue que celle de sa sœur; cependant les archives mentionnent la pose de la palissade autour de la niche à la même date (3 mai 1705) et, en septembre 1712, la retouche de la statue de marbre, mise en place. (Mêmes sources que ci-dessus.)

Saint Stanislas Kotska expirant. — Statue de marbre polychrome. Rome, église Sant'Andrea al Quirinale (ancien noviciat des jésuites).

« Terminé en 1704 », dit M. Baumgarten, qui se fonde avec raison sur la date d'apparition de la gravure de J.-Ch. Allet. La statue n'était pas en place le 13 novembre 1702, date à laquelle Valesio, dans son *Diario*, raconte une visite du Pape pour la fête du Saint.

1. « 1716. Disegno e modello per la facciata della chiesa di S. Cristina, nella piazza de S. Carlo in Torino, fatta edificare da S. A. R. di Madama, con pietre a taglio e ornata con diverse sculture e statue. » (Catalogue des ouvrages de Juvara, par son élève Sacchetti.)

2. *Guida de' forestieri per la real città di Torino*, 1753, p. 72-73.

3. Archivio dell'Accademia de S. Luca, *Regesto delle Congregazioni dall 1700 al 1717*, p. 9, 10 et ss.

1. *Op. cit.*, t. XV, fol. 98.

2. *Libro de' consigli del convento di SS. Apostoli*, 1697-1727.

3. *Inventario... del Convento e Basilica... di SS. XII Apostoli*, 1726, p. 12.

4. Archivio de S. Giovanni in Laterano, *Giustificazioni delle statue e pitture, dall'anno 1704 a 1714 et 1715-1729, et Filze di giustificazioni*.

5. *Stato della SS. Chiesa... Lateranense, nell'anno 1723*, p. 29-30.



FIG. 4. — SAINT LOUIS DE GONZAGUE ENLEVÉ AU CIEL. BAS RELIEF, MARBRE. (Rome, église Sant'Ignazio.)
Photo Alinari.

Il faut noter que l'église Sant'Andrea fut construite en grande partie aux frais du prince Panfili, bienfaiteur d'autres églises où travailla Le Gros (San Pietro in Vincoli, Santi Apostoli)¹. Notons aussi que le cardinal de Bouillon se tenait souvent au Noviciat. Il s'y retira lors de sa première disgrâce auprès de Louis XIV².

Tobie le père prête dix mille talents à Gabel et fait distribuer des aumônes. — Bas-relief de marbre.

Rome, Monte di Pietà, chapelle. Le Gros y fut aidé par Paolo Campi. (Fig. 2)

« Terminé en 1705 », dit M. Baumgarten, d'après le livre de D. Tamilia³. Ajoutons que le Conseil du Mont décida de faire exécuter ce bas-relief le 13 mars 1702, le mit au concours le 20 mars, (Théodon, Lorenzo Ottone, Giuseppe Mazzoli, Angelo Rossi et Camillo Ruscone participaient avec Le Gros à ce concours; Théodon fut choisi pour faire le pendant du bas-relief de Le Gros) acheta le marbre le 3 juillet, passa contrat avec Le Gros le 4 et donna à celui-ci une prime, le travail achevé, le 25 mai 1705⁴. Le bas-relief fut découvert au public le 2 juin 1705⁵.

Saint François de Paule priant devant une image de la Vierge. — Bas-relief de marbre. Rome, église San Giacomo degli Incurabili in Augusteo.

« 1705-1714? », dit M. Baumgarten. L'œuvre paraît à peu près contemporaine des inscriptions placées dans la chapelle, qui commémorent le règlement par le pape, le 5 mars 1711, d'un différend entre San Giacomo et l'église des SS. Vincenzo e Atanasio, à la Fontaine de Trévi⁶.

Saint François-Xavier prêchant. — Statue de marbre et de bronze doré. Rome, église Sant'Apollinare.

« 1704-? », dit M. Baumgarten. Le contrat fut passé entre Le Gros et le Collège « germanico-ungarico », dont Sant'Apollinare était alors l'église, après octobre 1701. Le premier paiement à l'artiste est en date du 7 juin 1702⁷. La statue fut découverte au public le 4 décembre 1702⁸.

1. Titi, *Descrizione delle pitture... esposte in Roma*, éd. de 1708, p. 271.

2. *Avvisi di Roma al cardinale Marescotti*, fol. 505.

3. *Il Sacro Monte di Pietà di Roma*, Roma, 1900.

4. Archivio del Monte di Pietà, *Decreti e conti d'artisti*.

5. Valesio, *Diario*, tome 15 (1705-1707), folio 64, v^o.

6. Inscriptions publiées par Forcella, t. IX, p. 140-141, n^{os} 279-280; l'affaire exposée dans les *Libri instrumentorum* de S. Giacomo, n^o 43 (1708-1715), Rome, Archivio di Stato.

7. Contrat et reçus aux archives du collège.

8. Valesio, *Diario*, 1702, fol. 250.

Saint Dominique. — Statue de marbre. Rome, basilique Saint-Pierre du Vatican.

« 1706 », dit M. Baumgarten; c'est la date que porte la statue. Le modèle en stuc fut essayé en place le 13 mars 1702¹ et la statue de marbre placée dans sa niche en novembre 1706; le pape la vit le 29 novembre². Le marbre coûta 2.000 écus³, Le Gros reçut 2.000 à 3.000 écus pour la façon⁴. Les frais de la statue étaient faits par les dominicains, dont le P. Cloche était alors le supérieur général.

Tombeau du cardinal Casanata. — Marbre et bronze. Rome, basilique Saint-Jean-de-Latran.

« 1706-1707 », dit M. Baumgarten. Ce tombeau, commandé à Le Gros par le P. Cloche en janvier 1701, reçut le corps du cardinal en 1702⁵; le 6 mars 1703, on payait à Le Gros le vernissage du marbre⁶; le tombeau fut montré au public le 17 mai 1703⁷; Le Gros reçut le solde de ses honoraires, montant à 1.226 écus⁸, le 27 mai 1704⁹.

Le cardinal Casanata. — Statue de marbre et deux *putti*. Rome, Biblioteca Casanatense, la statue dans la grande salle et les *putti* au-dessus d'une niche dans l'escalier (emplacement primitif de la statue). (Fig. 1).

« 1706-1708 », dit M. Baumgarten. Les sources citées à l'article précédent montrent que la commande à Le Gros fut décidée en 1701, que le sculpteur commença son travail en 1705, bien que, d'après Eug. Müntz¹⁰, le contrat n'ait été signé avec lui que le 17 mars 1706; la statue fut mise en place en 1708, elle est signée : PIERRE LE GROS SCULP. AN 1708.

Saint Philippe Néri. — Statue de marbre et trois bas-reliefs de stuc. Rome, église San Girolamo della Carità.

1. Valesio, *Diario*, 1702, fol. 86, v^o.

2. *Diario cerimoniale della SS. Basilica Vaticana...*, 1703-1710, p. 63. Archivio capitolare di S. Pietro in Vaticano.

3. Le P. Labat, *Voyages*, éd. de 1730, t. III, p. 129-131.

4. Poësson, lettre dans la *Correspondance des Directeurs*.

5. Le P. Pio Tommaso Masetti, *Memorie storiche della Biblioteca Casanatense*, 1888, Rome, Bibliothèque des Dominicains, via S. Vitale, d'après le *Libro vecchio* de la Casanatense.

6. *Giornale vecchio della Biblioteca Casanatense*, des origines à septembre 1707. Rome, archivio della biblioteca.

7. Valesio, *Diario*, 1703.

8. Masetti, *op. cit.*

9. *Giornale vecchio*.

10. Eug. Müntz, *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. IV, p. 357.

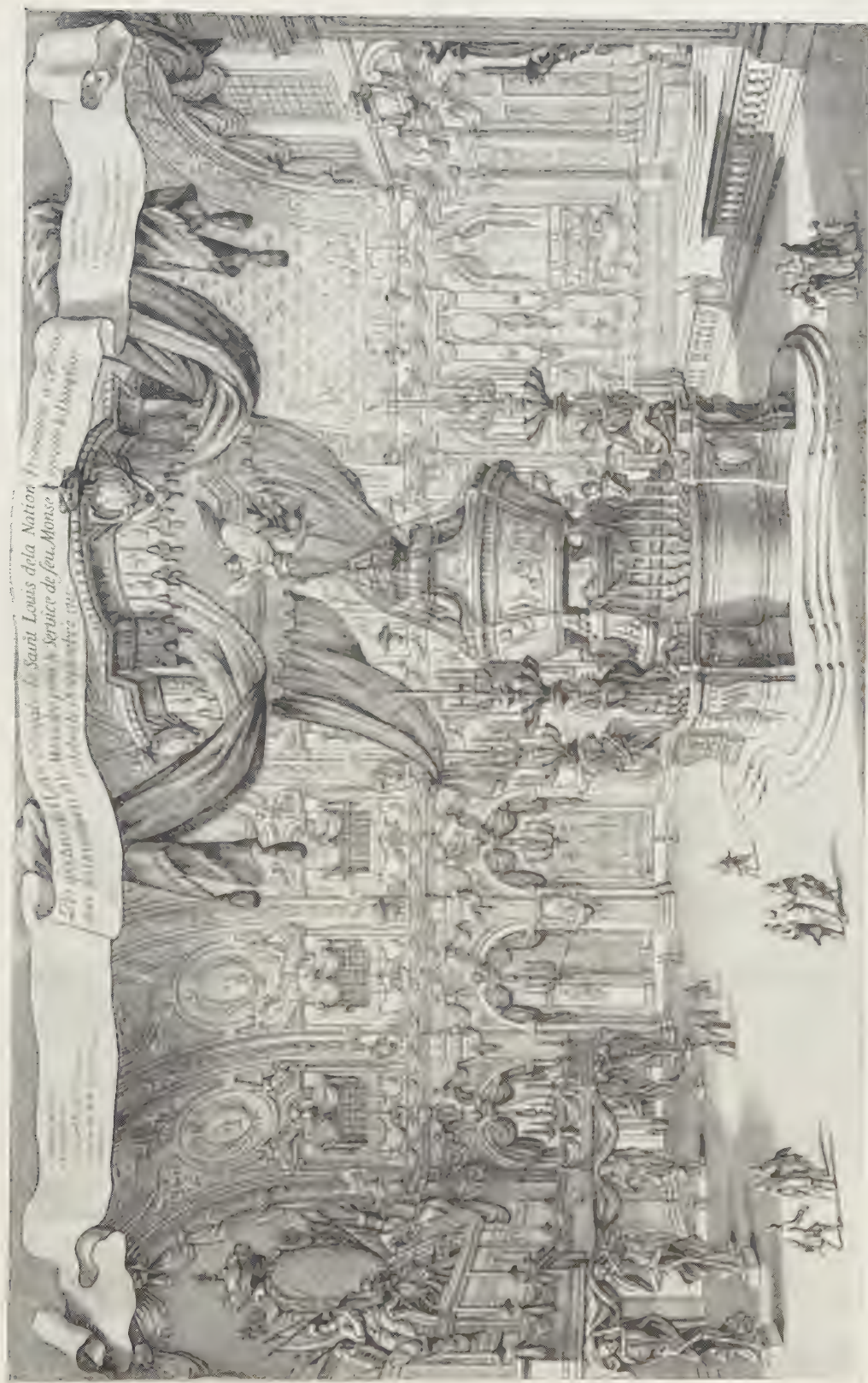


FIG. 5. — MAUSOLÉE POUR LE GRAND DAUPHIN. GRAVURE DE JÉRÔME FREZZA POUR LA RELATION DU SERVICE FUNÈBRE CÉLÉBRÉ A ROME, A SAINT-LOUIS-DES-FRANÇAIS (1711). (A. M. d'Espezel.)

« Après 1703 », dit Capogrossi-Guarna¹ ; « 1710 », dit M. Baumgarten. L'approximation première paraît plus juste. Le 21 mars 1703, la congrégation de San Girolamo concédait à l'avocat Antamoro l'emplacement d'une chapelle destinée à la sépulture des siens, et le 21 septembre 1706, les reliques de saint Philippe Néri étaient placées dans leurs reliquaires neufs, la chapelle finie².

Saint Grégoire le Grand et saint Henri. — Statues de marbre. Mont-Cassin, cloître.

« 1712 », dit M. Baumgarten, qui ne mentionne que le saint Grégoire. Pourtant les documents publiés par Caravita¹ montrent bien qu'en janvier 1712 il fut question de confier à Le Gros l'exécution des statues de saint Grégoire et de Charlemagne, que le 26 novembre 1714 il s'engagea à faire, outre ces deux personnages, saint Henri, et qu'à sa mort (1719) Charlemagne seul restait inachevé; P. Campi finit l'ébauche.

*Dessins*². — Paris, Musée du Louvre. Inventaire de J. Guiffrey et Pierre Marcel, nos 8.644-8.647.

ŒUVRES PERDUES

Noë et sa famille. — Bas-relief pour le Prix de sculpture, 1687.

Saint Ignace. — Statue d'argent massif, jadis à Rome, église du Gesù, fondue en 1798 par les autorités françaises³.

1695-1698, d'après Bertolotti⁴. Cette célèbre œuvre d'orfèvrerie est connue par la gravure, d'ailleurs la statue qui l'a remplacée en garde la disposition. Elle pesait 800 livres, dit-on.

Pompe funèbre du Dauphin. — Rome, Saint-Louis-des-Français, septembre 1711. (Fig. 5.)

Le service final fut célébré le 18 septembre. Les archives de Saint-Louis abondent en pièces comptables sur ces cérémonies, qui furent gravées dans une *Relation*⁵ tirée à 260 exemplaires par les soins de Michel-Ange de La Chausse, député de la vénérable Congrégation de Saint-Louis. Voir aussi les lettres de

Poërsen dans la *Correspondance des Directeurs*, t. IV.

Pompe funèbre de Don Orazio Albani. — Rome.

Voir la *Correspondance des Directeurs*, 6 février 1712, etc. Dans une lettre à d'Antin. Poërsen déclare avoir voulu laisser toute la gloire de cette pompe funèbre à Le Gros. Il faut noter que, le 4 février, l'Académie de Saint-Luc avait décidé de faire célébrer un service à la mémoire du même neveu du pape en l'église du Panthéon et que Poërsen, « vice-prince » de l'Académie, avait été chargé, avec l'architecte Carlo Francesco Bizaccari, d'organiser la cérémonie².

Décoration de la chapelle et du cabinet de Crozat, à Montmorency.

1715, lors du voyage de Le Gros en France. Voir la *Correspondance des Directeurs*, Mariette, etc. M. Baumgarten ne mentionne pas les gravures anciennes qui en gardent le souvenir. (Voyez, par exemple, Bibl. Nat., Estampes, Topographie).

ŒUVRES DOUTEUSES

Tombeau du cardinal Cinzio Aldobrandini. — Marbre.

1. La chiesa di S. Girolamo della Carità, dans *Il Buonarroti*, 1884.

2. Archivio di San Girolamo della Carità, *Rubricellone*, fol. 17 et 1359.

3. Voir, en particulier, le *Diario* de Sala aux dates du 9 mars, 19 juillet et 7 novembre 1798, vol. 1, p. 94; vol. 2, p. 36, 37 et 222.

4. *Op. cit. supra.*

5. *Relation du service solennel fait dans l'église royale, et nationale de Saint-Louis à Rome, pour Monseigneur Louis Dauphin de France, le vendredi 18 septembre 1711*; Rome, Antoine de Rossi, in fol., 24 p., 7 pl. et fig. gravées par Jérôme Frezza.

Rome, église San Pietro in Vincoli.

L'inscription funéraire donne la date du transfert des restes du cardinal à S. Pietro : 1707. Le style du squelette ailé, qui est la pièce principale de ce tombeau, n'est pas reconnu par M. Baumgarten pour être celui de Le Gros; je ne suis pas de son avis, mais je lui concède

1. Caravita, *I codici e le arti a Monte-Cassino*.

2. L'un est pour le saint Louis de Gonzague, un autre pour la statue de Casanata.

3. Archivio dell'Accademia di S. Luca, *Regesto delle Congregazioni dall 1700 al 1711*, à la date. — *Correspondance des Directeurs*, t. IV, p. 75 et suiv.

que les *putti* du couronnement sont un peu lourdauds, ce qui devrait les lui faire donner à notre sculpteur (*vide supra*, balustrade du Gesù). Tout ceci est discutable. Notons cependant que Deseine attribue le tombeau à Le Gros du vivant de celui-ci (1713) et que nous avons déjà trouvé le constructeur dudit tombeau, le prince Panfilì, comme bienfaiteur de deux églises où travailla Le Gros : Sant'Andrea et les Santi Apostoli. Notons enfin que les tombeaux de S. Pietro in Vincoli présentent entre eux une certaine harmonie, sans doute réglée par un programme d'ensemble.

Anges de stuc. — Rome, église Santa-Maria del'Orto.

M. Baumgarten cite Titi, qui signale en cette église « un bel angiole di marmo » de Le Gros qui ne se retrouve plus, et dit y avoir remarqué des groupes d'angelots de stuc de l'époque de Le Gros, restaurés, sur lesquels il refuse à se prononcer. Retouchés ou non, ces anges doivent être l'œuvre de Le Gros. En effet, j'ai trouvé dans les archives de l'église la mention d'un paiement à « Monsù Pietro, scultore... per haver fatti (*sic*) l'angelo e il putto di stucco che mostrano di reggere il tondo della porta di sagrestia, a mano manca » et la même mention pour le groupe « a mano destra »¹. Ce « Monsù Pietro » doit être Pierre Le Gros, car

je vois dans les mêmes pièces l'architecte Luigi Berettoni appelé « Signor Luigi »; « Monsù » indique bien un Français. D'ailleurs, en 1702, je trouve un mandat « al Signore Negro, scultore... per regalo in occasione degl'Angeli e putti già pagati dall'Università de' Pizzicaroli »¹. Ceci me semble concluant.

Saint Pie V. — Bas-relief de bronze fermant son sarcophage. Rome, Sainte-Marie-Majeure.

M. Baumgarten ne reconnaît pas dans ce relief le style de Le Gros. On peut lui objecter que ce travail est le seul de son espèce dans l'œuvre du sculpteur et que, de plus, nous savons que le frère Baptiste Monnoyer avait fourni des dessins. Mais ceci est discutable encore; citons plutôt les textes qui montrent que, contrairement à ce que croit M. Baumgarten, le bas-relief n'est pas « antérieur » au temps de Le Gros et qu'il a été exécuté dans l'entourage de l'artiste :

quand, le 11 septembre 1697, le corps de Pie V fut exhumé, le P. Cloche, supérieur général des dominicains, faisait déjà travailler à un sarcophage de marbre vert et de bronze doré (le sarcophage actuel) pour l'y enfermer. Il fallait quelque délai pour l'achever et ce ne fut que le 18 juillet 1698 que les os y furent déposés².

Quant à l'attribution, Deseine, dès 1713, le P. Labat, avant 1720, donnent l'œuvre à Le Gros. Je reste de leur avis.

ŒUVRES NON MENTIONNÉES

Saint Félicien. — Statue d'argent. Jadis au dôme de Foligno, envoyée à la fonte par les autorités françaises à la fin du XVIII^e siècle.

C'est une erreur qui a fait attribuer par divers modernes à Le Gros, mort en 1719, une œuvre faite à Rome en 1733.

Hercule enfant. — Œuvre signée par Le Gros (?), naguère à Gatschina et publiée dans le *Staryé Gody* en 1914.

Saint Louis de Gonzague portant un malade. — Bas-relief de marbre. Rome, Castel Sant'Angelo, jadis à l'hôpital Santa Maria della Consolazione. Cette œuvre, jadis placée dans l'hôpital où le saint contracta, en portant un pestiféré, le mal dont il mourut et qui commémore son

sacrifice, n'est donnée à Le Gros que par Moroni³, mais j'y reconnais sa main.

Ce beau bas-relief dut être exécuté et mis en place en 1710, au moment de grands embellissements et réparations de l'hôpital, dont beaucoup sont mentionnés dans le *Libro mastro R.* (1700-1720) des archives de l'établissement, malheureusement incomplet. Il fut transféré « ex humili loco in nobiliorem » en juin 1737.⁴

Dessins du cabinet Paignon-Dijonval, (catalogue p. p. Bénard, 1810, in-4°, p. 132, nos 3072-3076), malheureusement disparus, et dont l'un était le portrait de l'artiste par lui-même.

1. *Ibid.*, Archivio generale. *Note e conti degl'artisti*, vol. 1-A, chemise chiesa.

2. Maffei, *Vita di S. Pio V*, lib. VIII, cap. 5, p. 6; 4 Corrado Pio Mesfin, 1721, p. 118-119; Deseine et Labat, *op. cit.*

3. *Dizionario di erudizione ecclesiastica*, t. 52, p. 227.

4. Inscription p. p. Andrea Belli, 1830, 8°, p. 73.

1. Santa Maria del'Orto. — Archivio, *Fruttaroli*. Petit carnet des dépenses des *Pizzicaroli*, de 1660 à 1745.

SOURCES NON UTILISÉES

Pour bien connaître la vie de Pierre Le Gros, sa famille, ses amis, ses rivaux, le monde où il vivait, l'organisation de son « atelier » qui fut très important, le nombre seul des œuvres exécutées en vingt-cinq ans l'atteste, je crois qu'il serait fâcheux d'ignorer, en dehors des divers documents énumérés au courant de ces notes, des sources aussi diverses qu'importantes et auxquelles j'ai longuement puisé :

les archives de Saint-Louis-des-Français et de l'Académie de Saint-Luc, où les présences et les absences de Le Gros, membre des conseils de ces établissements, permettent, comme nous le faisons dans la collection de l'*Art français*, de contrôler sa vie ; il faut voir aussi les archives de l'académie des *Virtuosi* au Panthéon de Rome ;

les archives générales du Vicariat de Rome ; où sont conservés les registres paroissiaux (les

naissances et les morts de la famille Le Gros sont publiées par ailleurs, mais les *Status animarum* de 1702 et 1709 donnent sur le domicile de Le Gros et la composition de sa « famille » des détails précieux) ;

les minutes des notaires romains, qui donnent au moins le premier contrat de mariage de Le Gros et son *testament* (notaires Giacomo della Croce et Filippo Orsini).

De plus, si j'ai assez soigneusement examiné les cabinets d'estampes, il faudrait voir ce que Pétrograde garde du cabinet Crozat, où il y avait maints dessins de Le Gros et aussi son portrait par Agostino Massucci.

On voudra bien noter, enfin, que j'ai fait photographier *toutes* les œuvres dont je parle et qui existent encore. Ces photographies sont dans le commerce, à Rome, depuis dix-sept ans.

Voilà bonne part de ce que je sais sur Pierre Le Gros et même de ce que je désirais apprendre. On voudra bien m'excuser de l'avoir dit aussi platement.

Pierre D'ESPEZEL.



Le Gérant : F. LE BIBOUL.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD. L.-M. Fortin, dir., 152, rue de Vaugirard Paris 1934. — (Procédé Hivélio, déposé.)

Lisez
BEAUX-ARTS
Le Journal des Arts
et vous serez au courant de
TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

Paraissant tous les vendredis

(4, 6 ou 8 pages, format journal, abondamment illustrées)

140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII^e

ABONNEMENTS

FRANCE : un an 42 fr. ; six mois 23 fr.

ÉTRANGER (pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) : un an 56 fr. ; six mois 30 fr.

AUTRES PAYS : un an 70 fr. ; six mois 38 fr.

**Société des Amis de la Bibliothèque d'Art
et d'Archéologie de l'Université de Paris**

Fondation Jacques Doucet

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundis, mercredis et vendredis.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1932 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8^e).

DUVEEN BROTHERS^{INC.}

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW-YORK

720, FIFTH AVENUE